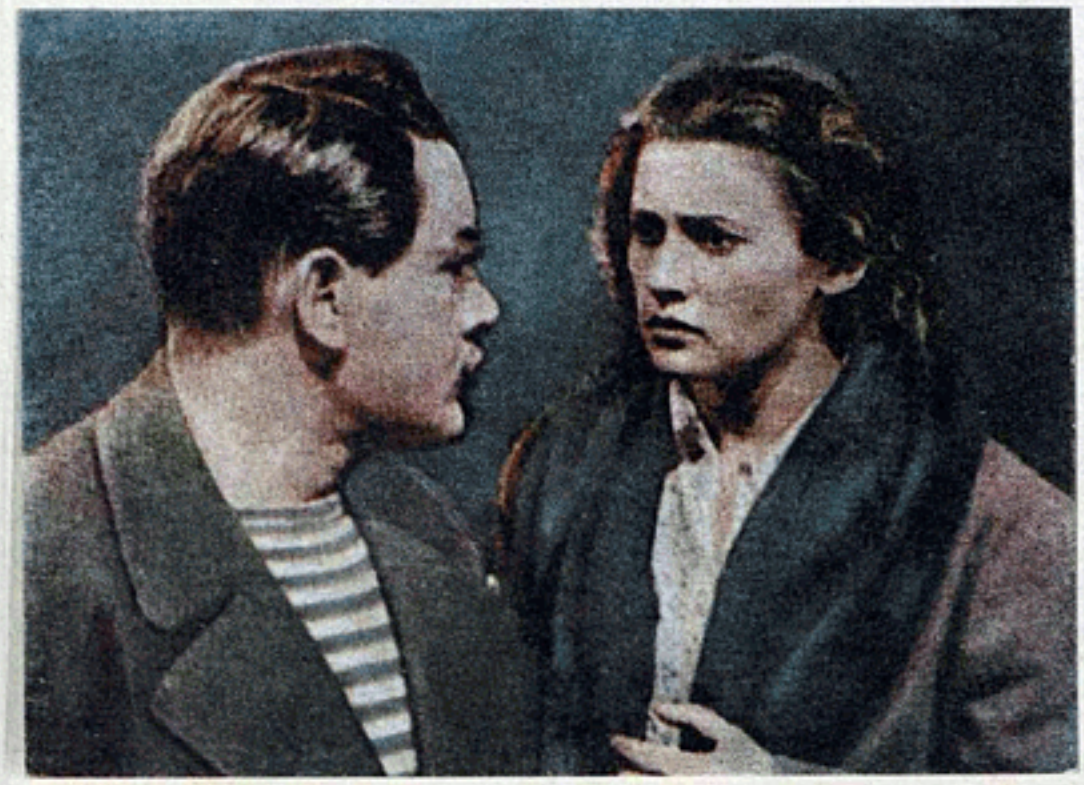
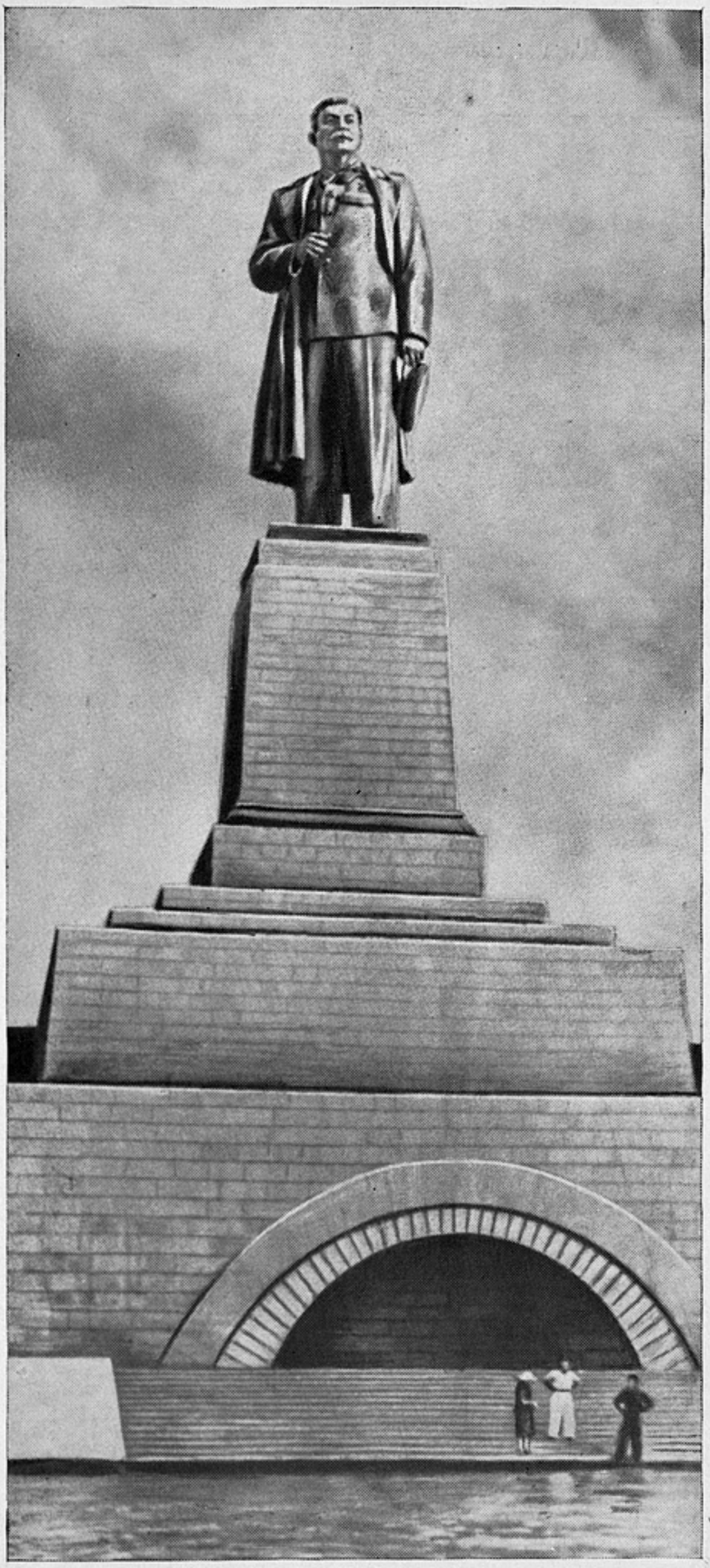


ИСКУССТВО КИНО

8
1952



Иосиф Виссарионович Сталин

Скульптура работы Е. В. Вучетича, установленная у входа в Волго-Донской судоходный канал имени В. И. Ленина

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 8
Август
1952

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. Первенец великих строек коммунизма . . 3

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

М. Папава. Георгий Скандербег 8

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Ю. Винокуров. Тема и образ в биографическом фильме. 61
И. Вайсфельд. Сценарий приключенческого фильма . . 71
Н. Громов. Второе рождение героев 78
Д. Василиу, Л. Рутицкий. Первые шаги в кинодраматургии 87

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

С. Бондарчук. Режиссер и актер в работе над образом. 97
Л. Косматов. Изобразительное решение фильма «Незабываемый 1919 год» 101

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

И. Маневич. Киноэпопея великой борьбы 111
А. Опарин. Кино и пропаганда научных знаний . . . 118

ЗА РУБЕЖОМ

И. Копалин. Кинематография Албании 121

На обложке — кадр из фильма «Незабываемый 1919 год».

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва 1952

И СОЮЗУ СОВЕТСКИХ НАУЧНЫХ ОБЩЕСТВ
ОБЩИЙ ФИЗИЧЕСКИЙ КОНГРЕСС СССР
КМН
МСКЛССЛВО

ПЕРВЕНЕЦ ВЕЛИКИХ СТРОЕК КОММУНИЗМА

27 июля 1952 года вступил в строй первенец великих строек коммунизма — Волго-Донской судоходный канал имени В. И. Ленина.

С чувством патриотической гордости и глубокой благодарности героической партии большевиков, великому вождю и учителю товарищу Сталину отмечает советский народ эту знаменательную дату.

Волго-Дон создан, создан под руководством И. В. Сталина и увенчан именем В. И. Ленина.

Еще в первые годы советской власти великий Ленин писал, что новый строй, вызванный к жизни Октябрьской революцией, позволит «доказать всякому и каждому наглядно, воочию, что социализм таит в себе гигантские силы и что человечество перешло теперь к новой, несущей необыкновенно блестящие возможности стадии развития».

С сказочной энергией претворяются в жизнь эти ленинские слова в эпоху сталинских строек коммунизма.

Многовековая мечта русского народа о соединении Волги с Доном осуществилась. Сталинский план соединения пяти морей европейской части СССР в единую воднотранспортную магистраль выполнен.

Впервые в истории человечества осуществлен грандиозный план покорения и использования стихии в интересах человека.

Горький говорил: «Все оживает в нашей стране... всюду видишь, как разумная человеческая рука приводит в порядок землю, и видишь, что наступает время, когда человек получит право сказать: землю создал я разумом моим и руками моими...»

Это время пришло. Волго-Дон — живое воплощение сталинского плана преобразования природы на радость и счастье человеку.

Советские люди, окрыленные верой в торжество идей Ленина — Сталина, под руководством партии большевиков одержали великую победу на трудовом фронте.

Гигантские работы по строительству гидроэлектростанций, каналов и по преобразованию природы, осуществляемые по гениальному сталинскому плану создания материально-технической базы коммунизма, являются свидетельством несокрушимой мощи и силы нашей страны, превосходства социалистического строя над капиталистическим, свидетельством мирной, созидательной политики Советского государства.

В своем письме товарищу И. В. Сталину участники митинга, посвященного открытию Волго-Дона, пишут:

«Волго-Донской судоходный канал имени В. И. Ленина построен

на священной земле, где дважды решалась судьба нашей Родины, где советский народ под Вашим мудрым руководством, товарищ Сталин, одержал всемирно-исторические победы. Сегодня в городе, носящем Ваше славное имя, мы, вместе со всем советским народом, отмечаем новую, выдающуюся победу мирного созидательного труда».

Разумом и руками своими вписал советский человек новую яркую страницу в историю борьбы за осуществление начертанной товарищем Сталиным программы построения коммунизма в нашей стране, и сегодня возвестил всему миру об успешном завершении первой великой стройки коммунизма.

В глазах всего передового человечества Волго-Дон олицетворяет сталинскую заботу о благе народа, благородное стремление советских людей к миру, миролюбивую политику нашего государства. Волго-Дон — это подлинное воплощение колоссальных преимуществ нашего общественного строя, успехов экономики, науки и культуры.

Волго-Дон — творение всего нашего народа, его строила вся страна.

Благодаря неустанной заботе партии и правительства строители Волго-Донского судоходного канала получили в изобилии самую передовую в мире советскую технику, квалифицированные кадры рабочих и специалистов.

«Мы, рабочие, инженеры, техники и служащие Волгодонстроя, — пишут строители канала в письме И. В. Сталину, — окруженные всенародным вниманием, всегда ощущали отеческую заботу большевистской партии, советского правительства и лично Вашу, товарищ Сталин. Ваши идеи, заложенные в основу проекта Волго-Донского судоходного канала, нашли широкий отклик со стороны всего советского народа. Рабочие, служащие, инженеры и техники заводов и фабрик, горя желанием помочь строителям Волго-Донского судоходного канала в досрочном завершении работ, обеспечивали выполнение заказов стройки в короткие сроки. На прокладке каналов и возведении гидротехнических сооружений работали мощные шагающие экскаваторы, крупные землесосные снаряды, автоматизированные бетонные заводы, высокопроизводительные скреперы, бульдозеры, тысячи автомашин».

В сооружении Волго-Донского судоходного канала воплощены самоотверженный труд советского народа и его непреклонная воля к осуществлению строительства коммунизма в нашей стране, воплощена любовь к Родине, разум, неиссякаемая энергия и талант советского человека.

Великая партия ведет наш народ к полноте счастья, радости, красоты, руководит процессом научного преобразования действительности. В сияющий, солнечный мир коммунизма ведет нас великий Сталин.

Великая победа, одержанная советскими людьми на трудовом фронте, войдет в века, на опыте ее будет учиться человечество, борющееся за новую жизнь, за мир во всем мире.

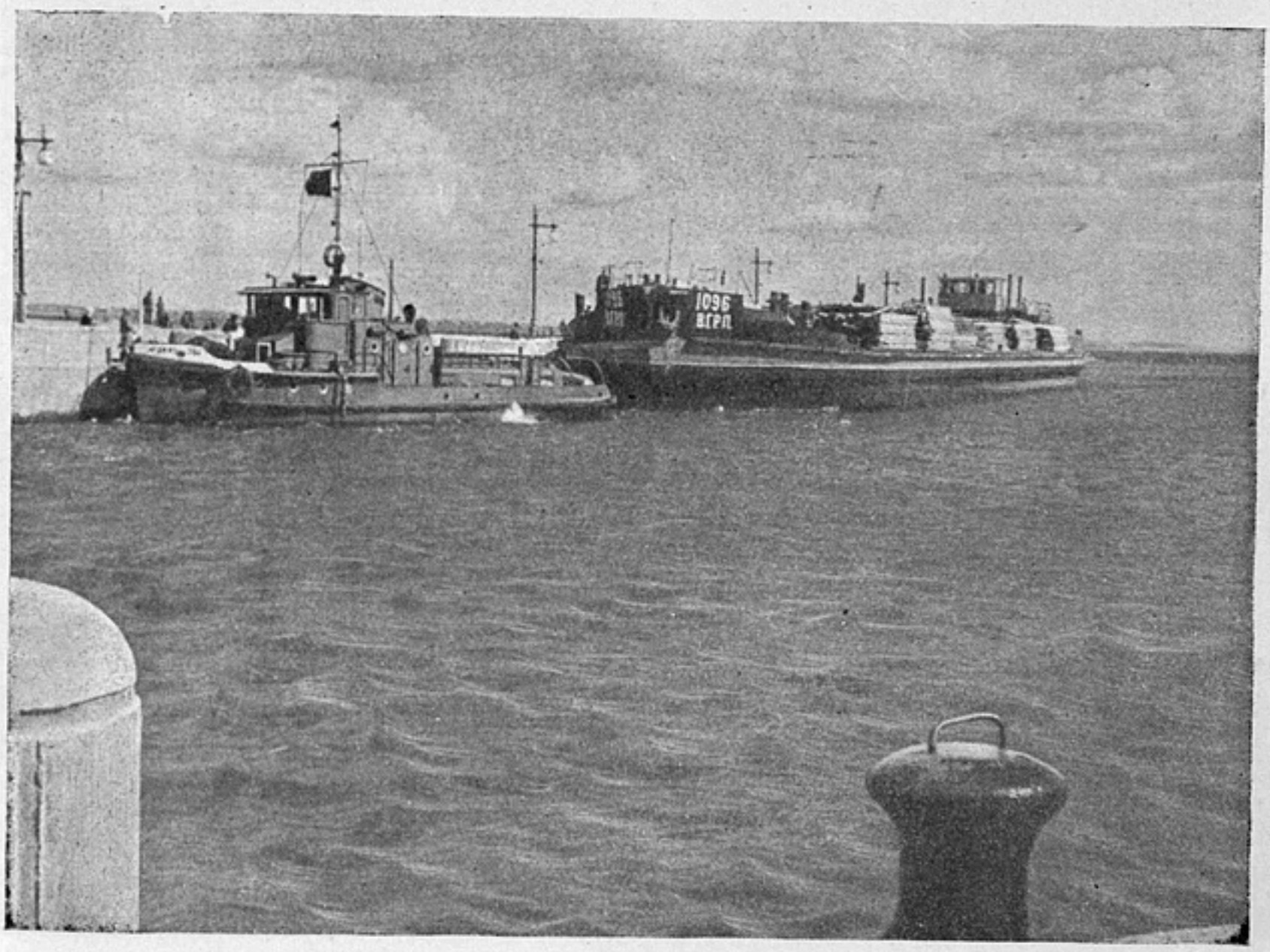
Велика ответственность наших писателей и художников перед своим великим временем.

Наше время ставит перед искусством задачу раскрыть новый невиданный ранее мир — мир созидаемого коммунизма, изобразить подвиг народа-преобразователя, воспеть всемирно-историческое значение его побед, нарисовать образы новых людей, созидающих коммунистическое общество, отобразить их героический труд, показать все богатство и красоту внутреннего мира советского человека, широту его духовных горизонтов.

Горький неустанно напоминал, что герой нашей действительности значительнее и выше всех героев прошлого.

Преобразующая сила великих строек коммунизма, жизнь и борьба

Из фильма «Открытие Волго-Донского судоходного канала имени В. И. Ленина»



советского рабочего класса и советского крестьянства, великих и скромных строителей коммунизма, незнающих на своем пути к священной цели никаких преград, — вот главная тема нашей современности, которая настоятельно ждет своего глубокого и полнокровного выражения в самом массовом из искусств — кино.

И долг мастеров киноискусства показать в жизненно-правдивых образах своих героических современников, строящих коммунизм, их упорство и настойчивость, поразительную силу и волю в достижении намеченной цели, богатырский размах в труде, широту мысли и смелость дерзаний.

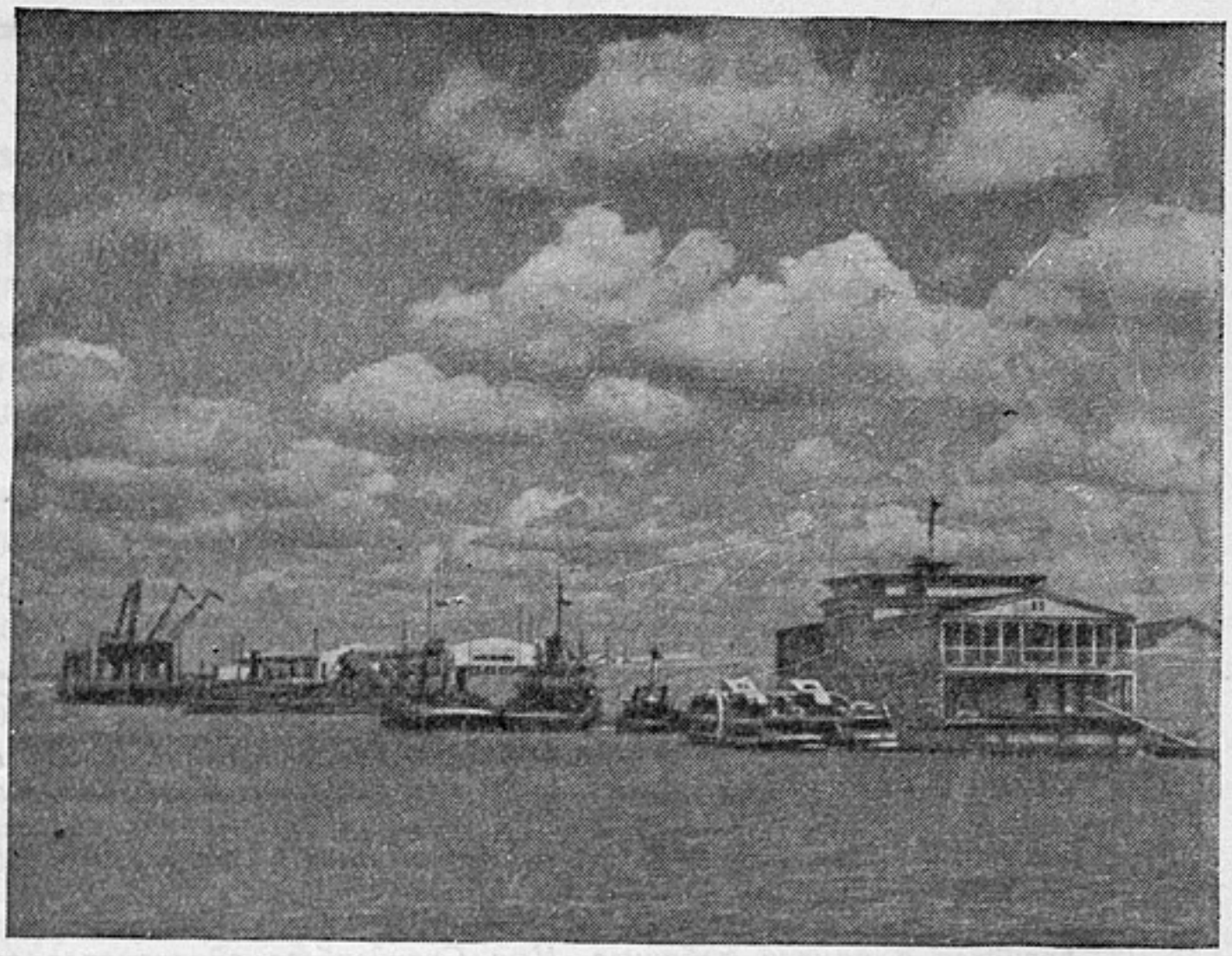
В сталинских стройках коммунизма, как никогда раньше, нашла свое выражение могучая, созидательная, преобразующая сила труда миллионов советских людей. Великим и творческим, решающим судьбы истории назвал товарищ Сталин труд простых советских людей.

Волго-Дон — яркое свидетельство тому, как много может сегодня советский человек!

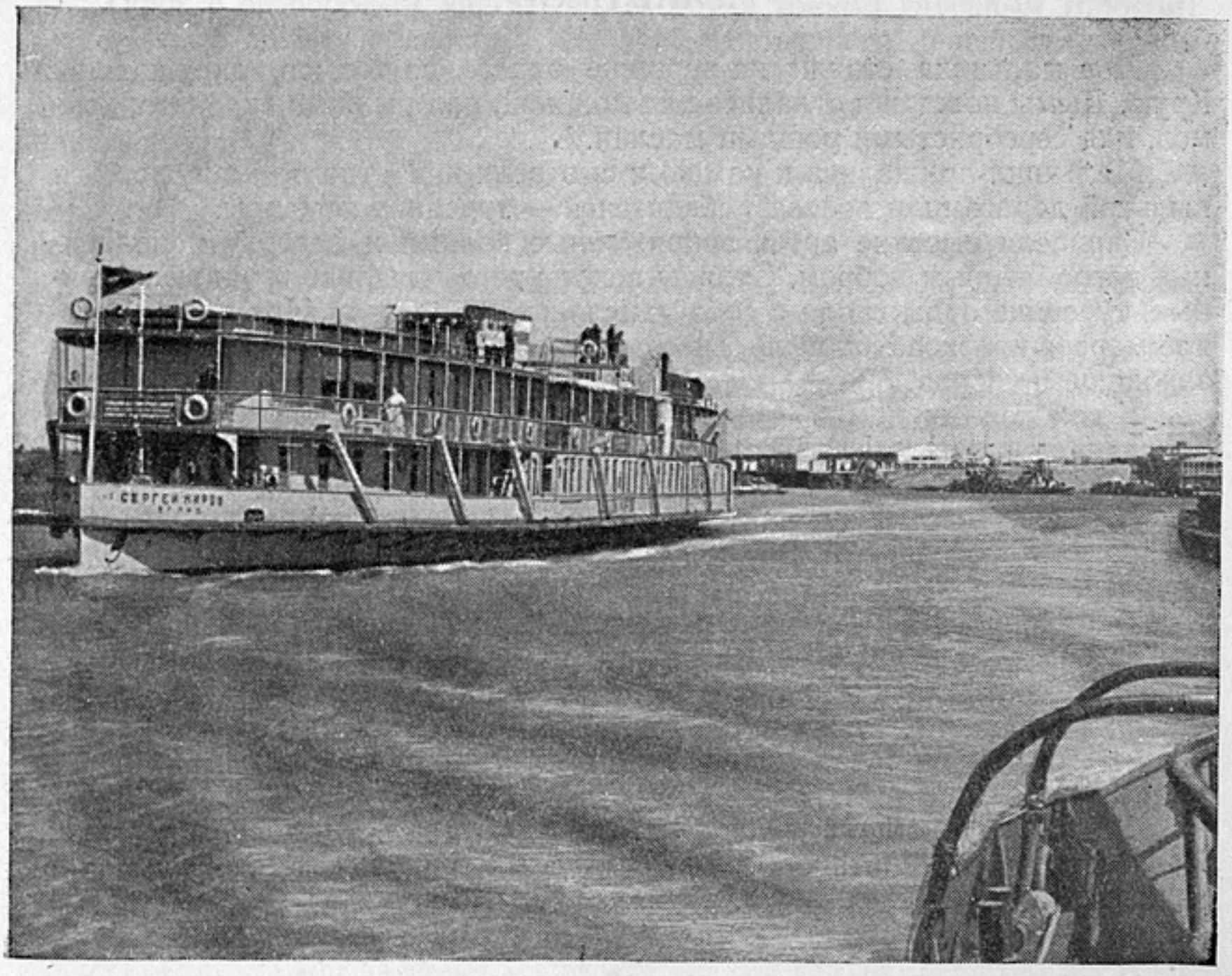
И много таланта, ясности мысли и силы чувства надо художнику, чтобы достойно отразить в искусстве этот величественный подвиг своих современников, запечатлеть в монументальных произведениях величие нашего времени.

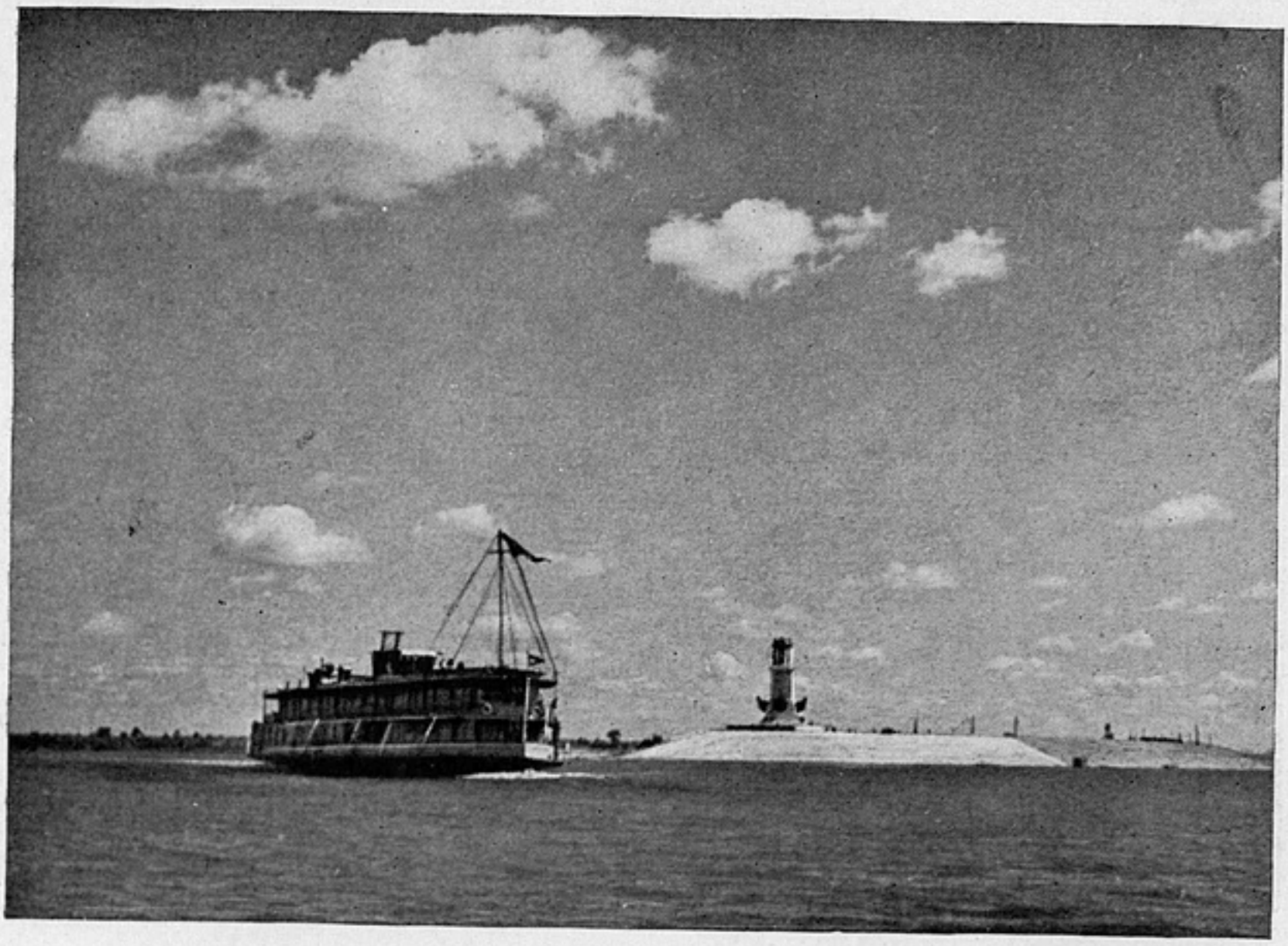
Наш народ, народ-творец, народ-созидатель, умеющий ценить и понимать подлинную красоту творчества, вправе требовать от своих художников самого совершенного мастерства, самых совершенных произведений, достойных великой сталинской эпохи.

Наш народ ждет от мастеров самого массового из искусств новых классических кинопроизведений, подобных «Броненосцу «Потемкину», «Чапаеву», «Падению Берлина», в которых во всем своем величии и мудрости, неистощимом богатстве сердца и ума, беззаветной любви к великой партии Ленина — Сталина предстал бы советский человек наших дней, вдохновенный строитель коммунизма.

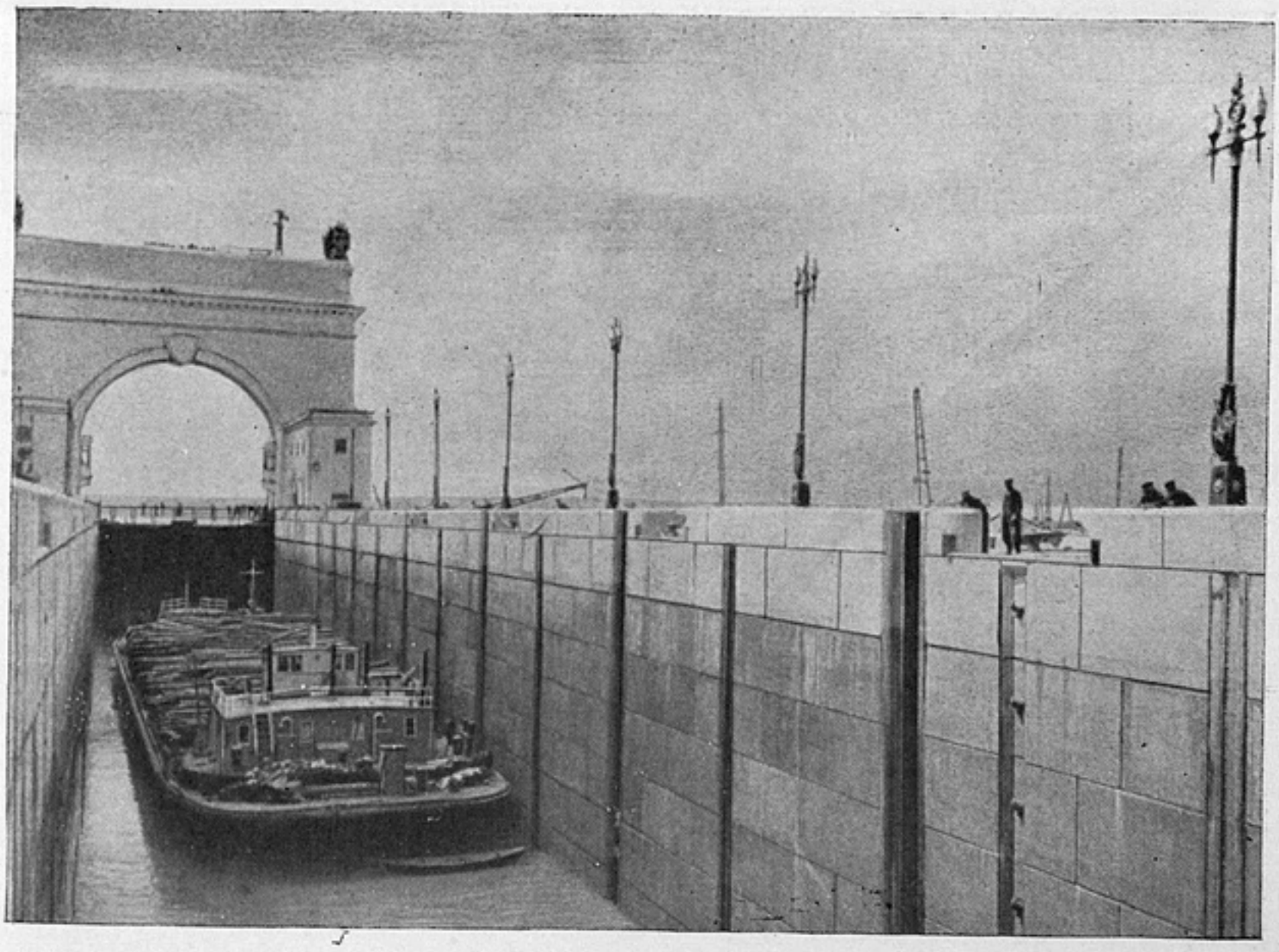


Из фильма «Открытие Волго-Донского судоходного канала имени В. И. Ленина»

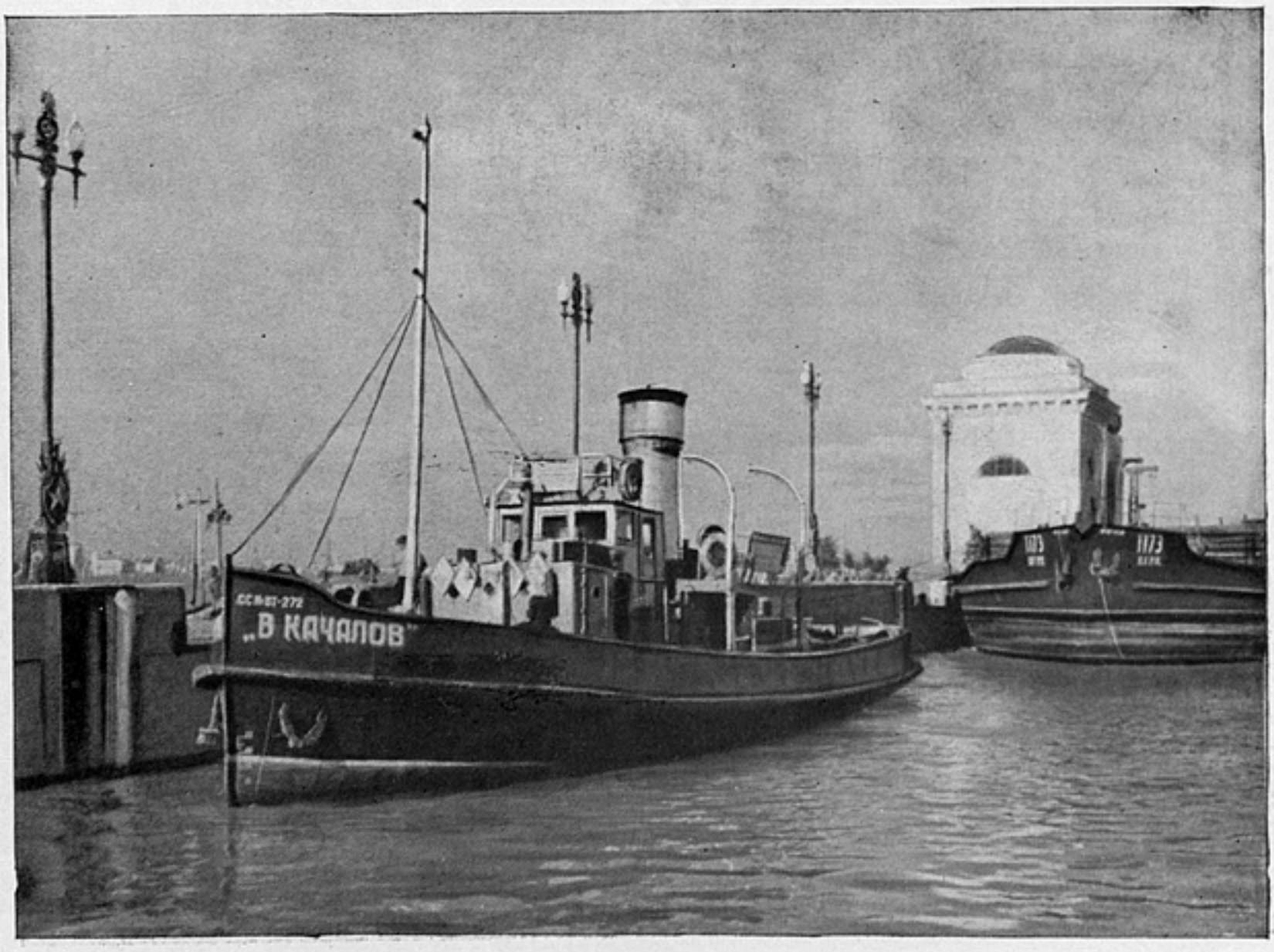




Из фильма «Открытие Волго-Донского судоходного канала имени В. И. Ленина»



Из фильма «Открытие Волго-Донского судоходного канала имени В. И. Ленина»



М. ПАПАВА

Георгий Скандербег

Скандербег — герой албанского народа, живший в XV веке. Это было время, когда турки покорили почти все Балканы, захватили Византию и угрожали Европе. И только маленькая Албания не склонила головы перед захватчиками. В течение 25 лет Скандербег отстаивал свободу и независимость своей родины и, опираясь на широкие народные массы, боролся за единство Албании против феодальных князей. Сотни легенд и преданий о народном герое хранятся в памяти албанцев. Имя Скандербега вдохновляло героических партизан Албании в борьбе с фашистскими оккупантами.

Сценарий советского кинодраматурга М. Папавы поможет окинуть взглядом славное прошлое албанского народа, который строит сейчас новую, счастливую жизнь.

МАЛЬЧИКИ

Два мальчика стояли на вершине одного из холмов, окружавших Крую. Дымы пожарищ стлались над долиной, над рыжими склонами холмов, над серебристыми рощами маслин.

Мальчики прижались к камню и смотрели вниз, где по каменистой и пыльной дороге шли войска победителей — турецкие янычары.

Скрипели высокие арбы, запряженные волами и доверху наполненные награбленным добром. Отряды пехоты перемежались группами пленных, турецкие орды гнали с собой тысячные стада овец. Над дорогой стояло марево красноватой пыли, сквозь которую с трудом пробивались лучи заходящего солнца.

У сожженных домов стояли старые женщины (молодые, кто мог приглянуться туркам, скрывались в горах), провожая сухими, ненавидящими глазами войска победителей.

Какой-то толстый турок, из снабженцев пятнадцатого века, развалясь на провиантской арбе, посмотрел в сторону женщин и сказал приятелю, правившему волами:

— В этой чертовой стране даже женщины не умеют плакать.

И снова шли пленные, связанные попарно, иные в окровавленных повязках, спотыкаясь и падая. И тогда свистели длинные бичи конвоиров, поднимая упавших. Вдруг песня возникла в рядах пленных — песня свободных горцев. Ее начал молодой албанский воин с рубцом сабельного удара на щеке.

Шкиперия — страна орлов — так называли албанцы свою страну. И сейчас песня шкиптаров, песня свободных горцев, которую пели связанные, окровавленные люди, звучала, как символ непобедимого духа народа.

Десятки плетей засвистали над головами пленных. Кудлатые сторожевые собаки, спущенные конвоирами, бросились на пленных албанских воинов.

Смешались звуки песни, гортанный крик конвоиров, свист плетей, лай собак. Точно окровавленный, диск солнца медленно спускался за холмы, освещая все вокруг багряным отсветом заката.

Мальчики, стоявшие на холме, застыли, потрясенные этой картиной. И вдруг, не сговариваясь, только посмотрев друг на друга, они ринулись к огромному камню, лежавшему на вершине холма, и, упершись в него, из всех своих сил толкнули вниз — туда, где сейчас ехали отряды Мюсселюм — отряды турецкой конницы.

Храп и ржание коней... Отряд рассыпался. Десятки стрел, спущенных турецкими всадниками, засвистали над холмом, откуда с грохотом свалился на дорогу камень.

И вот уже один из мальчиков, с руками, вывернутыми за спину, стоял перед лошадью юного турецкого военачальника. Этот безусый турок, сидевший на коне, с пристальным и почти испуганным любопытством рассматривал мальчика, стоявшего у ног его лошади.

— Поистине, это страна дьяволов, — процедил он сквозь зубы. — Здесь даже дети воюют. Дай-ка мне его голову, Сабир. Я хочу рассмотреть его поближе.

Рыжий янычар, взявшись за длинные волосы мальчонки, взмахнул уже своим мечом, когда из группы женщин, стоявших у дороги, раздался крик:

— Остановитесь! — И женщина повисла на руке янычара. — Это сын Иоанна Кастриота, князя Круи.

* * *

Турок с безбородым лицом евнуха читал тонким гнусавым голосом:

— «...И потому повелеваем сыновей непокорного нашей султанской власти Иоанна Кастриота отправить ко двору нашему в качестве заложников. Пусть триста албанских всадников сопровождают их и служат в нашей армии».

Евнух читал, стоя у кресла, в котором развалился Талаф-бей — короткий и толстенький человек с блинообразным лицом, на котором сверкали заплывшие глазки. Он сидел, перебирая крашеную хной бороду короткими, в перстнях, пальцами, и острые глазки его с любопытством и удовольствием разглядывали семью Кастриотов.

В этой скорбной семейной группе стояли Иоанн Кастриот и рядом одиннадцатилетний Георгий, держа за руку маленькую Мамицу — свою сестру. Возле матери, княгини Воисавы, стояли старшие сыновья. Напрасно пытался увидеть смирение и покорность на их лицах Талаф-бей.

— «...А чтобы впредь не помышлял Кастриот о сопротивлении могуществу нашему, повелеваем поставить гарнизоны в крепостях и городах его. Отныне воля верного слуги нашего Талаф-бея будет волей султана на землях Кастриота». — Закончив чтение, евнух добавил: — Фирман скреплен печатью Мурада второго, повелителя правоверных. Да продлит аллах его годы. — И, прикоснувшись свитком ко лбу, передал его Талаф-бею.

В наступившей тишине было слышно ржание коней и бряцанье оружия на крепостном дворе.

* * *

Триста албанских всадников, окруженных полукольцом турецких войск, ждали у опаленных стен крепости.

Один из воинов прощался с женой. Это была та женщина, что остановила янычара, грозившего срубить голову юному Кастриоту. Грудной ребенок был у нее на руках. Подле нее стоял и маленький друг Георгия— старший сын Паль.

— Мораш, Мораш, — причитала Дофина, — ты едешь в эту проклятую страну, откуда приходит к нам горе... И, может быть, никогда не увижу я тебя больше. А наш младший так и не узнает отца. — Она плакала, укачивая ребенка.

М о р а ш. Не плачь. Ни одна из этих турецких собак не должна видеть плач наших женщин. Слышишь? Береги детей.

Иоанн Кастриот вышел из ворот крепости. Триста албанских всадников сняли шлемы.

Иоанн подошел к Морашу, положил руку на панцырь, закрывавший его плечо.

И о а н н. Твоя жена, Мораш, была кормилицей моего Георгия. Твой сын — молочный брат его. (Погладил плачущего мальчугана, жавшегося у ног отца.) Ты поведешь отряд, сопровождающий моих сыновей. Не удивляйся. Ты простой воин, но ты не станешь торговать княжеским титулом при дворе султана. Глазами и ушами родины ты должен быть при моем сыне. И если он забудет землю предков, ты ответишь за это мне и богу. Слышишь, Мораш? И мертвый я приду к тебе за ответом!

Звуки труб зазвучали у стен. Уже сидели в седлах старшие сыновья Кастриота, и только маленький Георгией и Мамица стояли подле матери у ворот крепости. Иоанн подошел к ним, поднял высоко над собой сына:

— Смотри, сынок! Это земля твоей родины.

Внизу стлались долины, прорезанные реками, масличные рощи сбегали с холмов, и где-то на самом горизонте узенькая полоска моря, как синяя рама, оправляла пейзаж.

— Прощай, Георгий, — и отец поставил Георгия на землю.

Мальчик обнял колени отца, прижался к ним. Но и отец — всесильный раньше отец — был бессилен сейчас защитить его.

Талаф-бей кивнул евнуху, и тот, схватив мальчика, оторвал его от колен отца и тут же выпустил с криком, держась за укушенную мальчиком руку.

Т а л а ф-б е й (смеясь). Видно, у этого волчонка крепкие зубы. Вырастет хороший воин султану.

А маленький Георгий уже один шел к ожидавшей его лошади. Мораш держал стремя. И тут товарищ его детских игр Паль — сын Мораша, бросился к Георгию. Мальчики обнялись.

ЧЕРЕЗ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ

Грек Лаоникус — придворный историк султана Мурада — старик с умным и некрасивым лицом, стоял у нефритовой колонны, сворачивая свиток, испещренный письменами.

Л а о н и к у с. Я записал здесь подвиги и победы Скандербега во славу империи османов.

Нечто вроде «угу» последовало в ответ на реплику Лаоникуса. Затем послышались какие-то странные шлепки, покряхтывание, плеск воды. Облако пара проплыло над головой историка, и несколько капель воды упало на его белоснежный хитон.

— Прости, повелитель, — продолжал Лаоникус, отряхивая воду с хитона, — но иногда и моему слабому уму нужна помощь султана.

И снова послышалось некое нечленораздельное мычанье и покряхтывание.

— Я хотел спросить тебя: возможно ли назвать Скандербега первым мечом империи?

Повелитель правоверных султан Мурад лежал на каменной скамье, распластав свое оплывшее тело. Придворный банщик месил это тучное тело, как тесто в квашне. В данный момент банщик сидел на корточках на спине султана, производя зверский массаж.

— Как ты сказал? — переспросил Мурад, поворачивая к Лаоникусу свое распаренное лицо, — первый меч империи? Нет, — сердито буркнул он и задумался.

Банщик, видимо, тоже заинтересовался этим историко-философским спором и даже прекратил массаж.

— Эй, Селим, спина султана не место для раздумий, — крикнул Мурад и, схватив банщика за шею, швырнул его на каменный пол. Сел, тяжело отдуваясь.

Великий визирь Балабан-паша вошел и остановился почтительно у двери.

М у р а д. Ты напишешь, что Скандербег...

Провинившийся банщик, так и не вставая с пола, попятился назад, кинулся в дверь, чуть не сбив с ног стоявшего Балабана, за что получил от него еще один пинок ногой, и исчез.

М у р а д (после раздумья). Скандербег... это кинжал аллаха в руках султана.

Б а л а б а н. Прости, повелитель, но этот кинжал в албанских ножнах. И легче верблюда сделать девушкой, чем албанца турком.

М у р а д (усмехнувшись). Визирям никогда не нравятся успехи военачальников. Запиши это, Лаоникус.

* * *

Позванивая колокольчиками мулов и верблюдов, шел каменистой степью купеческий караван, приближаясь к Адрианополю. Уже виднелись впереди плоские крыши домов, карабкавшихся по холмам, темные силуэты кипарисов, окружавших султанский дворец, свинцовые купола адрианопольской мечети, на которых лежали розовые отблески утренней зари.

Сбоку шли два погонщика мулов, покрытые пылью многодневного пути. Тонкое и энергичное лицо одного из них с трудом вязалось с рваной одеждой. Для другого лохмотья, видимо, были привычны. Это был молодой курносый парень с простоватым и хитрым лицом крестьянина.

— Когда людям плохо, они надеются на лучшее, — говорил парень, идя за тяжело груженным ишаком. — И вот я, простой крестьянин, и ты, князь, прости меня, имеющий только меч, идем в Турцию, посланные народом к Скандербегу. Но почему ты думаешь, что он променяет свою большую славу на горы Албании? А?

Вопрос этот так и остался без ответа. Послышались крики:

— Э-гей!

— Назад!

— Мц-мц!

Это погонщики каравана оттаскивали с дороги мулов и верблюдов. Сзади, обгоняя караван, мчался отряд всадников, возвращавшихся с утренней охоты.

И как на зло, один из ишаков, которого оттаскивал парень, стал поперек дороги. А уж если ишак не захочет итти, сам дьявол не стронет его с места.

Огромный и хмурый воин с небольшой бородой, обрамлявшей его длинное лицо, промчался мимо парня. На мгновение мелькнул его шлем в виде головы тура, плащ, надетый поверх кольчуги и развевающийся по ветру, как знамя, и туша горной козули, переброшенная через седло.

Скакавший сбоку красивый юноша в шлеме с перьями огрел зазевавшегося парня тяжелой камчой.

И прежде чем тот успел схватиться за щеку, на которой проступил рубец, отряд, как видение, исчез вдали, оставляя за собой облако бурой пыли.

— Это он, — воскликнул первый погонщик мулов.

— Скандербег? — изумился второй.

Схватившись рукой за щеку, он подошел к ослу, все еще стоявшему посреди дороги. Осел нежданно издал трубный глас, точно извиняясь, и тронулся дальше.

Парень приложил к щеке тряпку, смочив ее водой из фляжки. Они продолжали свой путь.

— А кто этот парень с перьями, что угостил меня плеткой?

— Это Гамза, племянник Скандербега. Он родился здесь, в Турции.

* * *

Альберто Джиовани, посол Венеции, тучный веселый человек, сидел на ковре, скрестив по-турецки ноги, и прихлебывал напиток из маленькой чашечки.

Чуть повыше сидел султан Мурад и рядом — коренастый юноша со скуластым лицом, далеко расставленными глазами и толстыми выпяченными губами. Это Мехмед, сын Мурада. Рядом с Джиовани сидел великий визирь Балабан-паша.

Джиованни. Наши города на Албанском побережье ведут обширную торговлю. Пути ее проходят через земли Кастриотов. Великий дож Венеции запрашивал меня: верно ли, что ты хочешь наградить Искандера землями его умершего отца?

Мурад. Обещать — не значит исполнить. Албания будет турецкой провинцией — не больше. Что ты хочешь сказать мне?

Джиованни. Войска короля Венгрии и Польши Владислава готовятся к походу на Турцию. Мы имеем сведения, что командование будет поручено Хуниаду Яношу — воеводе Трансильвании. Это опытный и опасный полководец.

Мехмед, сидевший подле Мурада, вскочил в гневе:

— Мухи задумали укусить льва. Меч аллаха давно занесен над их головами. Уже наступают последние дни Византии. Пожаром войны пройдет по странам мира племя османов. И тот, кто не склонит перед нами голову, тот вовсе лишится ее.

Мурад. Не следует горячиться в присутствии друзей, Мехмед.

Мехмед. Я не верю друзьям из гяуров.

Мурад. Я не спрашивал твоего совета, Мехмед. Ты слишком юн, чтобы вмешиваться в дела отца. Иди! Тебя ждет охота.

Джиовани с пристальным любопытством посмотрел вслед удаляющемуся Мехмеду — наследнику турецкой империи.

Мурад. Пусть наш друг извинит горячность юности. Я знаю о замыслах венгров.

Джиованни (замявшись). Но мы... Венеция обещала предоставить корабли войскам, что должны прийти на помощь Хуниаду морем.

Мурад (гневно). И после этого ты осмеливаешься говорить о дружбе Венеции?

Джиованни (усмехнувшись). Обещать — еще не значит исполнить. Море всегда неспокойно осенью... И буря может задержать корабли. Все в руках божьих.

Джиовани осенил себя крестом.

Мурад вначале изумленно посмотрел на лисье лицо посла и вдруг захохотал:

— Так ты, значит, торгуешь волей аллаха? Ты нравишься мне, купец! — и он хлопнул его по плечу. — Балабан, проведи гостя и узнай, сколько стоит буря в Венеции... Вызови ко мне Искандера, — крикнул он вдогонку.

Мурад стоял задумавшись. Круглое, широкое его лицо казалось совсем добродушным, и только где-то в глубине сощуренных глаз прятались жестокость и хитрость.

* * *

Скандербег и Мораш мчались узкими уличками Адрианополя. Вот и дворец. Соскочив с коня, Скандербег бросил поводья Морашу.

У ступеней лестницы, которая вела во дворец, сидел дервиш в зеленой чалме и страшных лохмотьях, еле прикрывавших его тело. Это был один из погонщиков мулов, что мы видели на дороге.

«Нет страны могущественнее Турции»,—

пел дервиш, закрыв глаза.

«Нет воина сильнее Скандербега.
И слава его так велика,
Что он забыл родные горы».

— Кто научил тебя петь эту песню, проклятый дервиш? — И схватив дервиша за горло, Скандербег в ярости приподнял его над землей. — Говори!

— Ты можешь задушить меня, и я умру счастливый, — хрипел дервиш. — Мы привезли клинки из Венеции и вести с родины.

Изумленный Скандербег отпустил дервиша. Тот уселся на землю, закачался и затянул гнусавым голосом:

«Нет бога, кроме бога,
И Магомет пророк его...»

Скандербег (Морашу). Может быть, Балабан подослал его? Проверь!

* * *

Балабан стоял за широким шелковым занавесом и слушал. Маленькие его глазки вращались в волнении, и весь он напоминал рысь перед прыжком... Слышался голос Мурада:

— Ураганом побед ты пронесся по Малой Азии. Сейчас тебя ждет битва в Европе. Собаки-венгры грозят нам войной.

Скандербег стоял перед султаном, почтительно склонив голову, и слушал.

—Их ведет Хуниад Янош...

На мгновение блеснули глаза Скандербега и тотчас погасли.

— ...Его считают великим полководцем. Ты разобьешь его и станешь величайшим. Ты станешь первым мечом империи! А потом... я отдам тебе Византию. Стены Царьграда падут перед сиянием твоего меча, и император Византии пойдет за твоей лошадью, как раб... Впрочем, говорят, ты тоскуешь по родине?

Сказав эту неожиданную фразу, Мурад пододвинулся вплотную к Скандербегу и впился тяжелым неподвижным взглядом в его лицо.

Балабан подался вперед и чуть не сдернул занавес, схватившись за него рукой.

Ни один мускул не дрогнул на лице Скандербега. Он понял ловушку, расставленную ему султаном.

Скандербег (изумленно). Ты хочешь, чтобы я слушал блеяние овец и ссоры родичей? Ножны моего меча — вот родина для воина.

Мурад (ласково). Мальчиком тебя привезли ко мне... И ты можешь быть со мной откровенным. (Положил руку на плечо Скандербега.) Скажи... и я отдам тебе земли Албании.

Скандербег Если бы я был великим визирем, слушающим нас у этого занавеса (одним прыжком Скандербег перелетел через комнату и отдернул колыхавшийся занавес, за которым стоял Балабан), я бы научился хитрить. Но я всего лишь воин, верящий в справедливость султана.

Скандербег склонил голову. Мурад поглядел на опешившего Балабана и захохотал. Тучное тело его тряслось от смеха.

* * *

Горели костры в лагере албанских воинов, что когда-то, еще мальчиком, сопровождали Скандербега в Турцию. Битвы и время состарили воинов. Был час вечернего отдыха, и песня плыла над кострами.

«Говорят, когда бог создал мир,
У него остались лишние горы,
Он поставил их все в Албании.
Что ж, и у бога бывают ошибки.
Но если богу опять
Понадобятся высокие горы,
Он не возьмет их у нас,
Если не захочет ссориться с албанцами...»

Часовые охраняли холм, на котором стоял шатер Скандербега. Огромный костер пылал перед шатром. Туша убитой утром козули жарилась на костре. Мораш Шпенды иногда поворачивал огромный вертел. Скандербег сидел у костра, обняв колени руками. Отблески костра играли на его лице. Погонщик мулов, он же дервиш, стоял перед Скандербегом и говорил:

— Не в первый раз приходят к тебе люди из Албании. Но ныне преисполнилась чаша терпения народа. Тануш Топия зовут меня. Я княжеского рода и сотни верст я прошел босыми ногами за караваном, чтобы увидеть тебя. Корысть и вражда разделяют наших князей, и народ ждет тебя. Матери замученных турками не плачут — они ждут тебя. Кузнецы в горах куют мечи — они ждут тебя. Умерла твоя мать, княгиня Воисава. Душа ее скитается над горами Албании и ждет тебя. Честь и меч — это все, чем владею я. Возьми их!

Слезы катились по щекам старого Мораша, но попрежнему сурово и непроницаемо было лицо Скандербега.

* * *

Ревели трубы, били барабаны...

Грек Лаоникус стоял на террасе своего маленького домика и, иронически сощурившись, слушал эти звуки.

За каменным забором, увитым плющом, двигались турецкие войска, выступившие в поход. Колыхались зеленые знамена. Шли копейщики. Иногда показывались шлемы тяжелой конницы.

В широко распахнувшуюся калитку вошел Скандербег и следом за ним Гамза в военных доспехах.

Скандербег. Ты первый летописец султана. Ты пишешь историю. Но мы никогда не разговаривали друг с другом. Я пришел узнать, чем кончится битва с венграми?

Лаоникус (с достоинством). Я не прорицатель... и не звездочет. Но ты победишь Хуниада.

Скандербег. А если я проиграю эту битву?

Лаоникус. Тогда другой выиграет ее.

Скандербег (удивленно). Ты думаешь, что никто не может разбить османов? Но почему?

Лаоникус. Воины равнодушны к знанию. Ты первый, кто пришел ко мне с этим вопросом. Ну что ж, я отвечу тебе. (Сорвав розу с цветущего куста, он уселся на ступенях террасы.) События истории идут по кругу, мой мальчик. Нет ни начала, ни конца у круга. Был круг эллинов и распался. Родилась великая империя римлян, чтобы исчезнуть. Сейчас наступил круг османов. И он пройдет. Сегодня я записываю историю возвышения турок, а завтра... Ведь века для истории короче человеческого вздоха. Завтра другой летописец будет трудиться над описанием рокового конца империи османов. Но прежде десятки народов падут к ногам победителей. (И Лаоникус понюхал розу.)

Гамза (звенящим голосом). Значит, нужно только угадать... на чьей стороне сегодня судьба?

Скандербег (нахмурившись). Помолчи, Гамза. Я не вижу в этом смысла, старик.

Лаоникус (усмехнувшись). Смысл явлений скрыт от взора смертных. Человек смертен. Он рождается и умирает. Народы приходят и уходят навек.

Скандербег. Твоя мудрость учит покоряться силе и терпеть. Да... так спокойней. Ложь! Я не верю тебе. Народ, сохранивший мужество и любовь к свободе, не исчезнет.

Лаоникус (снова понюхав розу). Он пройдет...

Скандербег вскочил в гневе. И, как всегда, когда он гневался, судорога свела его лицо, а рука коснулась короткого ножа у пояса.

Лаоникус (с грустной иронией). Ты сердишься? Что ж! Янычары боятся твоего гнева. Но я давно приучил себя к мысли о смерти... А истина останется истиной. С судьбой бесполезно бороться!

Скандербег (в раздумье). Время рассудит нас, старик. Идем, Гамза!

Они шли к калитке, и Гамза встревоженно спросил:

— Что ты задумал, Георгий?

Но Скандербег не ответил. Они стояли у дома Лаоникуса. Мораш держал лошадь Скандербега. Рядом стоял Тануш в одежде дервиша.

Шли полки турецкой армии. Точно тени, мелькали они перед глазами Скандербега. А он все стоял и думал, точно в последний раз проверяя свое решение.

Скандербег. Много лет ждал я этого часа. И он пришел. Слушай, Тануш... Ты честен и беден, я верю тебе. — Скандербег вынул из кармана свиток и передал его Танушу. — Ты проберешься к венграм и передашь это Хуниаду. Понял? Не врага, а союзника он найдет во мне. Передашь или умрешь. А люди пусть вернутся в Албанию и ждут меня... — Скандербег вскочил на коня. — Клянусь богом, а не аллахом, Мораш, мы еще спляшем «коллу» в родных горах, — и, пришпорив лошадь, он помчался вперед, к своей гвардии.

• • •

Надпись. *В ночь перед битвой с венграми Скандербег оставил турецкую армию. Турки проиграли сражение. Скандербег со своими воинами мчался к границам родной страны.*

Гвардия Скандербега мчалась к границам Албании.

Впереди несся Скандербег. За ним мчались Гамза и Мораш.

Воины, ушедшие юношами из Албании, возвращались к ее границам пожилыми людьми. Ветры чужих стран выдубили их лица. Казалось, вся двадцатилетняя тоска по родине разряжалась в этой бешеной скачке...

...в руках, державших поводья...

...в ногах, зажавших взмыленные бока лошадей.

Вперед! Вперед! Мчались лошади. Фиолетовые вечерние тени падали на склоны гор. Южные крупные звезды выстилали тихое ночное небо над провалами ущелий.

Вперед! Вперед!

Снова всходило солнце. Утренний розовый туман таял в теснинах горных рек. На вершинах перевалов в непотревоженной тишине отдыхали облака. Понукаемые всадниками, храпя и пугаясь, лошади врезались в белый кипень облаков.

В нетерпении застыли всадники. На осунувшихся, давно небритых лицах застыло выражение радостного изнеможения.

Вот еще одно последнее усилие, еще один перевал... и за зубцами гор расстилается земля родной страны. Албания.

Друг не въезжает на коне в дом хозяина. Воины спешились. Растирая затекшие ноги, они стояли подле дрожащих, взмыленных коней. Наступила тишина. Позванивали уздечки коней да в ушах все еще, казалось, свистел ветер многодневной скачки.

Внизу у холма бил источник, и старая крестьянка держала глиняный кувшин у сверкающей струи. Скандербег подошел к ней:

— Позволь мне напиться, матушка.

— Пей, сынок, — ответила старуха и долго вглядывалась в огромного воина, запрокинувшего над головой кувшин.

Старуха. Откуда ты, сынок?

Скандербег. Из далеких краев, матушка.

Старуха. А не слыхал, скоро ль придет Скандербег?

Скандербег. Он пришел, матушка.

Скандербег опустился на колени, зажав в руке горсть поднятой земли. Пыль, камни и кусочек горного мха лежали на руке Скандербега. Это была земля Албании.

И вот стоит старуха на высокой горе. Ветер развевает ее черный платок, как знамя. Бегут облака над головой старухи. Приставив руки рупором ко рту, она кричит:

— Вставайте, люди! Скандербег пришел!

И второй вестник отозвался ей на вершине холма:

— Э-ге-гей! Слушайте, люди... Скандербег пришел!

Так с горы на гору передавалась весть о приходе Скандербега. Полыхала гроза в горах. На фоне свинцово-черных облаков стоял третий вестник, в белом костюме горца, и клич его разносился над горами:

— Свобода! Смерть туркам! Скандербег с нами!

И где-то в деревне неистовый поп с лицом мужика бил в набат.

Казалось, сорвется колокол деревенской церкви от ударов Луки. Ветер рвал черную рясу попа. Ходила веревка в его руках. Бил колокол. Люди сбегали вниз к церкви, прижавшейся к скале.

В горных селениях усталые буйволы тащили по каменистым полям деревянные сохи. На одном из таких крохотных полей, покалывая буйвола заостренной хворостиной, шел за сохой молодой албанец. Они взбирались крутым холмом. Буйвол то и дело останавливался, поглядывая на хозяина. Но хозяин был упрям. Вытирая пот, он вращал над головой буйвола хворостиной и прицокивал языком:

— М-ц, м-ц, м-ц!

Это был Паль — товарищ детских лет Скандербега. Высокая девушка бежала к нему с кувшином в руке по каменистой и сухой пашне.

— Эй, Паль, — кричала она, — ты слышишь набат? Говорят, Георгий вернулся, его видели в горах.

Паль (радостно). Значит, отец выполнил свою клятву. Георгий не забыл родину. Ну, теперь мы посчитаемся с турками!

Запрокинув над головой кувшин, он долго и жадно пил. Мамица тронула буйвола хворостиной и пошла следом, налегая на соху. Сестра Скандербега, она выросла в доме Дофины и ничем не отличалась от простой крестьянской девушки гор. Паль шел рядом и восхищенно смотрел на нее.

Мамица. Что ты глядишь?

Паль. Ты знаешь, я люблю смотреть на тебя.

Мамица (недовольно). Ты смотришь и всегда молчишь. Ну скажи мне что-нибудь.

Паль. Ты дочь князя, а пашешь, как настоящая крестьянка.

Мамица (остановив буйвола). Ты говорил мне это.

Паль. Я всегда считал, что ты вроде моей младшей сестренки. А теперь...

Мамица. А что теперь?

Паль. Я просыпаюсь счастливый...

Мамица. Почему, Паль?

Паль. Я знаю, ты встанешь и пойдешь умываться к ручью. И волосы у тебя станут мокрыми и будут блестеть на солнце... А когда ты приносишь воду на пашню, она кажется мне лучше вина. Ты была маленькой, и я дергал тебя за косы, а теперь я даже в мыслях боюсь прикоснуться к тебе. Почему это, Мамица?.. Ну вот, я никогда так долго не говорил... и мне стало легче.

Мамица стояла радостная и ошеломленная, потупив голову.

Паль. Ну что же ты молчишь? Скажи мне что-нибудь.

Мамица. Ты знаешь, у меня так стучит сердце, и я... — неожиданно всхлипнув, она уткнулась в грудь Палю.

Они стояли так посредине пашни. Паль гладил ее по волосам, как маленькую. Буйвол был рад этой неожиданной передышке и, повернув голову, несколько удивленно рассматривал пахарей.

Мамица. Ты будешь всегда с Георгием. И ты убьешь столько турок, как тетя Дофина комаров ночью. Да, Паль? И потом мы поженимся...

Паль. Да, девочка.

И этот первый поцелуй на пашне точно подхватил оркестр. Ликующая, фанфарная тема жизни звучала в оркестре и, вдруг оборвавшись, смолкла...

Долгий и страшный крик женщины донесся из деревни.

Мамица. Это голос твоей матери. Что-то случилось.

Оставив пашню, они бежали к деревне. Навстречу им мчался всадник на лошади без седла крича:

— Ваши кровники Якобини из соседней деревни убили твоего брата, Паль. В горах, у ручья.

* * *

Дофина, жена Мораша, причитала у тела убитого сына. Она сидела на полу, распустив волосы, царапая лицо руками:

— Горе мне, горе мне...

Обняв Мамицу, стоял Скандербег, сняв шлем. Справа от него стоял Мораш, слева — Паль. У изголовья тела, покрытого белым холстом, священник Лука читал молитвы. На фоне его мерного монотонного чтения слышался высокий рыдающий голос Дофины.

— Горе и радость вошли в наш дом в один час, Мораш. Двадцать лет я ждала тебя. Ты видел его маленьким на моих руках, а сейчас он мертв. Кто сказал, что он мертв? Встань, сынок, обними отца. Почему же

ты молчишь, сынок? Горе мне, горе мне! — и Дофина билась головой о каменные плиты.

Мораш пытался поднять ее.

Дофина. Почему ты здесь, Мораш? Или ты забыл обычаи рода? Кровь не станет водой. Пусть плачет мать Якобини.

Мораш (Скандербегу). Честь рода зовет меня, Георгий. Идем, Паль.

Скандербег. Ты был моей совестью в плену. Ты был зовом родины при мне, Мораш. Но разве для того я здесь, чтобы видеть, как албанец убивает албанца?

Мораш. Только кровь смоет кровь!

Скандербег (сурово). Оставьте меня с ней и ждите.

И когда все вышли, Скандербег сел у ног Дофины.

Скандербег. Матушка, прости род Якобини.

Дофина. Кто ты? Ты похож на маленького Георгия. Почему не высохла моя грудь, когда я кормила тебя? Ты турок. Ты стал турком! Уйди!

Скандербег. Матушка, прости род Якобини.

Дофина (обняв тело сына). Я не слышу его, сынок. Камни в моих ушах. Почему все оставили нас?

Вскочив, она бросилась к двери. Но Скандербег стоял в дверях. Дофина билась головой о стену:

— Горе мне, горе мне...

Скандербег положил свою широкую ладонь между головой Дофины и камнями стены:

— Матушка, прости род Якобини.

Дофина. У зверя есть сердце, у тебя нет.

Скандербег. Есть горе сильнее, чем горе матери. Это—горе родины. Мой отец и моя мать умерли пленниками турок. Не будем меряться горем, Дофина. Каждый год тысячи мальчиков берут турки в Албании, чтобы сделать их янычарами. Потом они придут на родину — эти выкормыши султана — и, может быть, убьют своих матерей турецким мечом. Мы будем в этом виноваты, не они. Когда враждуют наши князья, смеются турки. Когда горцы убивают друг друга, смеются турки. Ради детей, которые растут, ради Албании прости род Якобини.

Мораш, Паль и толпа вооруженных крестьян ждали у дверей дома Шпенды. Открылась дверь, и вышла Дофина. Она шла, тяжело ступая, точно поднималась в гору. Мужчины расступились перед ней. Она прошла мимо Мораша, Паля, не взглянув на них. Суровая гордость была на ее лице.

Мораш (окликнул). Куда ты идешь, Дофина?

Скандербег. Она приведет мужчин рода Якобини. Слово матери им будет защитой. И тот, кто прольет здесь кровь, станет моим кровником.

Веками тянулась кровная вражда в горах Албании. Тысячи жизней уносил в могилу закон чести. Точно оцепенев, стояли горцы у дома Шпенды. Но никто не мог остановить мать, простившую убийцу своего сына.

А Дофина все шла и шла, ступая босыми ногами по камням холмов, за которыми была деревня Якобини.

Горцы двух деревень заполнили деревенскую площадь. Две группы вооруженных мужчин стояли перед Скандербегом. Мужчины из рода Якобини и мужчины из рода Шпенды во главе с Морашем и Палем.

Скандербег. Выше чести рода честь родины. Албания обесчещена турками, и пусть забудут в горах вражду крови. Меч албанца должен разить врага! Принесите вино.

Тихо стало на площади. Только галки кричали на верхушках олив. Скандербег подошел к младшему из рода Якобини — это был большой,

мешковатый парень по имени Гето — и уколол мечом его палец. Несколько капель крови упало в бокал с вином.

И когда Скандербег подошел к Палю, тот отступил назад.

Скандербег. Мы были мальчиками, когда турки пришли в Крую. Ты помнишь это, Паль?

Гамза, стоявший поодаль, иронически наблюдал эту процедуру.

— Пусть выпьют они вино братства,— слышался голос Скандербега.

И когда свершилось это, Дофина закрыла лицо руками. Слезы катились по ее щекам.

— Да здравствует Скандербег!

—Смерть туркам! — раздались крики на площади.

Старуха из рода Якобини подошла к Скандербегу и пыталась поцеловать его руку. Это была та крестьянка, которая первой встретила Скандербега на родной земле:

— Да благословит бог твою мудрость.

Скандербег. Пойди и ей поклонись. (Скандербег указал на Дофину.)

Старуха Якобини подошла к Дофине и поцеловала край ее платка.

Скандербег. Пусть первыми в списке воинов будут род Шпенды и род Якобини. Пиши, монах.

Дин стоял за выступом одного из домов и наблюдал запись новобранцев. Толпа горцев окружила столик, за которым сидели Скандербег, монах Лука и Мораш. Скандербег пробовал руки новобранцев.

— Во всадники,— говорил Скандербег, если рука новобранца долго выдерживала его нажим, прежде чем он пригибал ее к столу. Всадники должны были иметь твердую руку, чтобы рубиться мечом с лошади. И если рука быстро сдавалась Скандербегу: — В лучники, — бросал он Морашу. Чтобы натянуть тетиву лука, не нужно было такой силы.

Уже звучала «колла» на деревенской площади. Мастера бубнов выбивали ритм танца. Бубны, обитые кожей буйвола, издали глухой и низкий рокот. Хор мужских голосов подхватывал песню. Уже во много рядов плясали «коллу» на площади. И каждый записанный новобранец увеличивал круг танцующих.

— А ты, храбрец, — крикнул Скандербег, заметив Дина, стоявшего поодаль, — или ты боишься сломать мне руку?

Горцы ответили дружным хохотом на эту шутку Скандербега.

Дин медленно подошел к столику.

Дин. Ну что ж, сначала попробуем, а потом смеяться будем.

Ладонь Скандербега охватила железными тисками ладонь молодого крестьянина, и кисть его руки стала клониться книзу.

Но Дин не сдавался. Пот выступил у него на лбу.

Постепенно их руки приняли прежнее положение. Десятки новобранцев толпились вокруг них. А некоторые даже взобрались на деревья, чтобы получше видеть этот удивительный поединок силы.

Но вот рука Скандербега стала клониться книзу и, наконец, Дин прижал ее к столу. Вздох не то восторга, не то сожаления пронесся по площади. Скандербег встал. На мгновенье судорга гнева прошла по его лицу, но потом появилась улыбка. Он отстегнул свой меч от пояса и протянул его крестьянину:

— Для такой руки и меча не жалко. Возьми на память.

Дин схватил меч, но потом, подумав, положил его на стол.

Скандербег. Что же, плох подарок?

Дин. Меня зовут Дин. Но я не горец. Я крепостной из долин. И принадлежу князьям Балшам. Вот какое дело. Убежал я...

Скандерберг. Ты принадлежишь Албании, и я отвечу за тебя перед князем.

Но Дин все еще в нерешительности топтался у стола и опасливо поглядывал на священника.

Д и н. А наш поп говорил: кто убежит от князя, тот в геенне гореть будет огненной. А я страсть горячего не люблю. Похлебку и ту холодную хлебаю.

Скандербег с интересом глядел на попа: что ответит тот?

Л у к а. Кто бьется с турками, тот чист перед господом. А погибнет — светлые ангелы встретят его в раю.

Д и н (просветлев). Вот это другое дело! Ты вот правильный поп. Благослови меня, святой отец.

И приняв благословение попа, Дин опоясался мечом и завопил в восторге:

— Да здравствует Скандербег! — Став в круг танцующих, он выделывал такие фигуры, что все диву давались.

Но вот и сам Скандербег вошел в круг и повел «коллу» в таком темпе, что только пыль вилась из-под ног танцующих.

— А ты, Гамза? — крикнул Скандербег. — Или ты не хочешь стать в круг горцев?

Гамза поспешно вошел в круг, и так случилось, что рядом с ним плясал Дин. Тот только пожал плечами и прошептал про себя:

— Чудеса...

Огромный костер горел посреди площади, и старые воины Скандербега, распевая какую-то заунывную турецкую песню, торжественно несли к костру чучело, одетое в турецкий наряд.

Дружный хохот горцев встретил эту солдатскую интермедию. Хохотал от души и Скандербег. Все столпились у костра, и, когда чучело бросили в огонь, восторженный крик сотен людей раздался на площади. Солдаты приготовились кидать в огонь и турецкое знамя Скандербега и свои турецкие одежды.

С к а н д е р б е г. Погодите. Эти турецкие тряпки еще пригодятся!

* * *

И вот снова, точно не было этой встречи в горах, отряд Скандербега в турецких одеждах приближается к Круе. Турецкие знамена развеваются по ветру.

А сзади, скрываясь среди холмов, движутся сотни и тысячи вооруженных горцев. Множество отрядов спускается с гор.

Во главе одного идет Мораш, другой ведет Паль.

А во главе третьего едет на осле священник Лука, перепоясанный мечом, и рядом Дин.

Ревели сторожевые трубы на стенах Круи.

Отряд Скандербега стоял у ворот. Гамза выехал вперед и крикнул:

— Первый меч империи великий Скандербег!

* * *

Талаф-бей принимал Искандера в том самом зале, где когда-то евнух читал приказ султана Иоанну Кастриоту и его семье. Гости сидели на пестрых подушках вдоль стен. Слуги уставляли яствами и кувшинами с вином маленькие скамейки, стоявшие в ногах у пирующих. У стен сидели турецкие офицеры, прямо против входа — Талаф-бей, Скандербег и Гамза. Закон пророка, запрещающий мусульманам пить вино, никогда не соблюдался в оккупационных войсках турок, и офицеры были уже пьяны. Но Талаф только прикидывался пьяным.

Он казался сложенным из нескольких кругов. Несколько подбородков лежало у него почти на груди.

Т а л а ф. Видит бог, мне тяжело было править здесь. Вместе с Турхан-пашой я усмирял восстание Арианити. Наши воины сложили целый холм из голов казненных.

Ненависть мелькнула на лице Скандербега. Он положил руку на рукоять меча.

Т а л а ф (в испуге). Ты осуждаешь меня? Но разве я мог противиться воле султана. Я муха без крыльев в его руке.

С к а н д е р б е г. Ты пьян. Только безумец может сопротивляться султану.

Т а л а ф (успокоившись). Детский плач стоял в горах. Дети бродили по всем дорогам.

С к а н д е р б е г (приблизивши бешеное лицо к лицу Талафа). Что ты сделал с ними?

Т а л а ф (жалобно). Я не пойму тебя?.. Мы... мы угнали их в Адрианополь.

С к а н д е р б е г (опомнившись). Они станут воинами султана, как я...

Т а л а ф (облегченно вздохнув). Ну да... Но арнауты не успокоились. (Нагнувшись, шепчет на ухо.) От князей до пастухов... все смотрят на нас, как волки. Мы хозяева только в крепостях...

И как неожиданная иллюстрация к словам Талафа, возникает длинный крепостной переход. Турецкие стражи ходят у стен, сбоку падает свет из бойниц...

И враз десятки рук возникают из-за выступов стен. Стражи исчезают, точно сдутые ветром.

Гвардейцы Мораша и сотни вооруженных крестьян мчались по крепостному переходу. И вот уже сплошная бушующая лавина, как река в весеннее половодье, заполнила сводчатый крепостной коридор.

Все новые и новые отряды восставших вливались в ворота крепости, где стояли на часах Паль и Дин.

Всадник в турецкой одежде на взмыленной лошади пробивался к воротам крепости.

— Фирман султана, — кричал он, озираясь в испуге.

Д и н (в полном удовольствии). Тебя нам только и нехватало.

И, схватив его своей огромной ручищей, он сдернул гонца с лошади.

Талаф захмелел и, уверившись, наконец, в Скандербеге, лепетал:

— Арианити, Лек Дукадин, Тануш Топия, — эти к-кня-зья, они еще наделают хл-лопот. Запомни...

С к а н д е р б е г (усмехаясь). Спасибо, Талаф. Я запомню их имена.

Т а л а ф (окончательно пьяный). Ты м-меня слушай...

И вдруг челюсть Талафа отвисла вниз, точно он увидел привидение. Талаф даже протер глаза, словно отгоняя дурной сон.

С к а н д е р б е г (встав). Нет, это не снится тебе, Талаф...

Толпа восставших крестьян и гвардейцев стояла в дверях зала. Впереди были Мораш и Паль.

* * *

Тысячи восставших стояли у подножия крепостной башни с факелами в руках. Скандербег и Гамза вышли на башню. Их встретили криками.

— Да здравствуют Кастриоты! Смерть туркам!

Мораш и гвардейцы выволокли на башню Талаф-бея. Он брыкался и кричал тонким голосом, заикаясь от страха:

— Вы-выкуп султана! Д-д-десять тысяч асперов!

М о р а ш. Ну, нет! Ты стоишь так дешево, что не стоит возиться с тобой.

Мораш сорвал турецкий флаг, и гвардейцы завернули брыкающегося, визжащего Талафа в полотнище флага, раскачали и бросили вниз. А на башне взвился флаг Скандербега — красный, с черным орлом шкиптаров. Наступило мгновение полной тишины. Люди стояли с обнаженными головами перед знаменем Албании.

Скандербег. Албанцы! Не я принес вам победу — я нашел ее в ваших сердцах. Свобода жила в ваших душах. Отныне на землях Кастриотов не будет иных податей и налогов, кроме налога на войну. Лучше умереть воином, чем жить рабом.

Многоголосый клич раздался в ответ Скандербегу:

— Смерть туркам!

— Да здравствует Скандербег!

Народный праздник кипел у стен Круи. Здесь соревновались в прыжках с разбегу через костры.

В метанье копий...

Силачи поднимали огромные камни. Сотни болельщиков из разных деревень одобряли криками фаворитов.

В тишине опустевшего зала стояли Скандербег и Гамза. Скандербег держал в руках фирман султана, перехваченный у стен крепости.

Скандербег. Твой отец и мои братья казнены султаном. И у нас нет даже времени, чтобы оплакать их, мой мальчик. Только двое Кастриотов остались теперь в мире. (Он положил тяжелые руки на плечи Гамзы.) И нет в мире человека, которого я любил бы больше тебя. Только Албания мне дороже.

ЛИГА АЛБАНСКИХ КНЯЗЕЙ

Был март, но в Леше уже цвели липы. По призыву Скандербега съехались сюда князья Албании. Они собрались в монастырском саду, гуляли, спорили, разговаривали. Все ждали старейшего из князей Георгия Арианити. В стороне сидел представитель Венеции Альберто Джиовани. За креслом его стоял, не поднимая глаз, перебирая четки, подпоясанный веревкой францисканский монах.

Джиовани. Почему он созвал своих князей в Леш, на наши земли?

Францисканец (у него тихий голос). Кастриоты — не знатный род... Князья не поехали бы к нему в Крую... Они спесивы, а Скандербег умен...

Джиовани (раздраженно). Я вижу, вы все знаете, святой отец.

Францисканец. Люди здесь простодушны, и перед нищим монахом открыты все двери.

Джиовани. Кто этот человек? (Он ткнул пальцем в сторону человека с лисьим лицом.)

Францисканец. Теодор Музак. Князь Берата.

Джиовани. У него такой вид... что за Христа он взял бы вдвое дешевле Иуды... А эти вон там? Они, кажется, сейчас подерутся...

Францисканец. Князья из рода Балшей и из рода Топия.

Джиовани. А-а-а... Я слыхал о них! Предки их были королями Албании... А они нищие... Венеция купила их со всеми землями, замками и потрохами... Нет, с этим сбродом нельзя начинать войну!

Францисканец. Сын мой, взгляните там... у собора...

Джиовани. У этого человека вид настоящего рыцаря...

Францисканец. Он тоже из рода Топия!

Джиовани. Сам черт сломит голову в этих Топиях...

Францисканец (перекрестился, услыхав слово черт). Он тоже нищ, но его нельзя купить... Он умен и храбр... Рядом с ним стоит Лек

Дукадин... князь северных гор... Его люди свободны и не платят харадж султану и не знают, что такое деньги... И третий с ними — Черноевич, князь Черногории. Они все поддержат Скандербега.

Джиованни. Дикари, которые не знают, что такое деньги... Пастухи... против лучшей армии в мире?! Вы шутите, отец мой!

Но францисканец вдруг рванулся куда-то и через мгновение подошел вместе с Гамзой.

Францисканец (Джиовани). Это Гамза Кастриот.

Джиованни (растерянно). А-а... да... да... Мы слышали о твоих подвигах.

Францисканец (многозначительно). Он сын старшего брата Скандербега... и он... законный наследник земель Кастриотов.

Гамза (вспыхнув). Что ты хочешь этим сказать?

Францисканец (спокойно). Ничего, кроме того, что сказал.

Гамза постоял мгновение и, повернувшись, зашагал прочь. Монах и Джиовани понимающе переглянулись.

Скандербег появился в саду, и все князья повернулись к нему.

Скандербег. Друзья! Георгий Арианити, дважды восставший против турок, победитель при Курвелеше, приближается к городу... Встретим его, как подобает старейшине!

* * *

Князья стояли и ждали у входа в монастырь. Подъехал Арианити — маленький, сухой старик, с ним братья, сыновья и слуги. Конь Арианити был норовист и горяч, шарахался и вставал на дыбы. Слуги бросились к нему, но Скандербег оттолкнул их, схватил под уздцы коня и помог старику сойти с лошади. Старик поцеловал его в голову и молча направился к воротам. Он ни с кем не поздоровался, держался сердито и недружелюбно и, усевшись в кресло лицом к князьям, долго и молча смотрел на них, переводя взгляд с одного на другого, словно видел их всех впервые.

Арианити (голос у него высокий и молодой). Я так и думал... Старый осел, я напрасно приехал! Предчувствия не обманули меня! Балши требовали, чтобы войска вел князь из их рода, а Топии — из рода Топия... Музак прикидывает, какую выгоду принесет ему война, а другие дрожат и трясутся от страха! Тьфу (Он плюнул.) Я не хочу смотреть на вас! (Он отвернул голову.) Почему вы молчите?! Скажите мне, что я лгу... Скажите мне, что вы не ссорились, что вы не завидуете друг другу... что вы не дрожите за собственную шкуру... Ну! Я жду!

Но никто не возражал, так ошеломила всех его речь.

Арианити. Мне стыдно! Албания исходит кровавыми слезами, и некому заступиться за нее! Нашелся храбрец (он ткнул пальцем на Скандербега), который один начал войну за свободу... Кто из вас поддержал его? Мне уже жаловались, что он освобождает чужих крепостных... Зачем они ему?! Драться за Албанию или готовить плов?! Пусть выйдет тот, кто жаловался и обвинял его, что он вор! Стыдно мне... (Он заплакал скупыми старческими слезами.) Велите седлать коней... Я уеду.

Он встал, по толпе прошло движение. Скандербег преградил ему путь.

Скандербег. Прости меня, Георгий... не мне учить старшего из нас. Но, как говорят в народе, крепкий уксус и свою посуду может испортить. Здесь много доблестных, которые были с тобой при Курвелеше... Они не жалели своей крови. Мы собрались здесь — на землях Венеции — потому, что нам нечего скрывать от друзей.

Джиованни. А он в самом деле умен, как дьявол!

Францисканец перекрестился.

Скандербег. Каждый из нас отдаст доходы со своих земель, и своих людей, и свою жизнь Албании. Веди нас, Георгий!

Князья вскочили, окружили Арианити.

— Не покидай нас, Георгий!

— Все доходы с моих земель...

— Все мои люди, кто может нести оружие...

— Веди нас!

Старик стоял и махал кулачком, пока не стало тихо.

Арианити. Я стар! (Сердито.) Какой я воин, когда в седле у меня ломит поясницу... (Он положил руку на плечо Скандербега.) Он сын Иоанна Кастриота, дважды восставшего против турок! Он уже доказал, что умеет побеждать. Он поведет моих людей и сыновей и мою родню!

Скандербег опустился на колени и поцеловал сухую, жилистую руку старика. Лек Дукадин быстро подошел к нему.

— Слава Скандербегу! — крикнул он.

Топия. Мой меч будет верен тебе, Георгий!

Черноевич. Мои горцы будут твоими солдатами!

Захария. Говорят, что я долго решаю... Но, решив, я не меняю слова. (И он тоже встал рядом со Скандербегом.)

Остальные стояли в нерешительности. Больше всех волновался Музак. Он сделал было шаг к Скандербегу, но остановился. В это время раздался цокот копыт, к воротам подлетел всадник, спешился и быстро вошел в сад. Это был Мораш.

Мораш. Георгий, Святиград пал! Турецкий гарнизон уничтожен!

Музак быстро рысью подбежал к Скандербегу.

— Да здравствует Скандербег! — крикнул он.

И возгласы приветствий загремели на монастырском дворе.

Францисканец. Как видишь, пастухи берут крепости! Сын мой, я предупреждаю тебя: для Республики святого Марка Кастриот опасней турок!

Гамза (ликуя). Теперь все земли Кастриотов свободны!

Тень недовольства прошла по лицам некоторых из князей в ответ на реплику Гамзы. Скандербег заметил это.

Скандербег. Теперь у Албании будет еще одна крепость на границе!

* * *

В музыке возник марш янычар. В нем была медь труб, и визгливые мелодии флейт, и тяжелая дробь барабанов.

(Этой музыкальной теме суждено еще не раз повториться в фильме. Широкая песенная тема шкиптаров, тема свободных горцев, будет противостоять ей на всем протяжении фильма.)

На фоне сурового, яростного лица Скандербега...

Шли полки янычар. Громыхала коваными доспехами тяжелая кавалерия турок. Дымы пожаров закрывали горизонт. Знамена османов колыхались над армией интервентов.

БИТВА ПРИ ТАРВИОЛЕ

Между камнями уже пробивалась свежая трава, но в горах еще было холодно, и солдаты отряда Мораша грелись у костра. Внизу, в долине Тарвиолы, стоял вечерний туман и мерцали бесчисленные огни турецкой армии. Среди солдат сидели и бывшие кровники — Паль Шпенды и Гето Якобини.

Паль. У Скандербега выросли крылья... Говорят, его видали повсюду... Как птица, он перелетает с вершины на вершину!

Г е т о. Только у нас он не был!

С к а н д е р б е г (гигантская тень его внезапно возникает у костра). Я здесь, друзья!

Солдаты вскочили.

С к а н д е р б е г. Со всех отрядов я собираю по два человека самых храбрых... Они будут со мной... И мы первыми примем удары турок... Кто со мной?

Раздался слитный шум голосов, каждый требовал себе этой чести.

С к а н д е р б е г. Мне нужно только двоих! Назови ты, Мораш!

М о р а ш (после паузы). Возьми Паля!

Г е т о (в отчаянии). Если идет Паль, возьми и меня!

С к а н д е р б е г (взглянув на него и на Паля). Верно! Пойдешь и ты! Помните, друзья! Вся Албания вместе с нами не спит в эту ночь!

* * *

На другой вершине сидели воины, среди которых был и Дин. Рядом с ним сидел Лука. Напевая себе под нос какой-то псалом, поп усердно точил меч. А Дин с опаской поглядывал вниз, где виднелись бесчисленные костры турецкой армии.

Д и н (вздохнув). Их тут так много, как комаров весной.

— Что вы сидите тихие, как мыши, увидевшие кота? — послышался сзади голос Скандербега.

Он появился у костра. Солдаты вскочили.

Д и н. Я не боюсь, князь. Не-ет. (Неуверенно подтвердил он.) Но только живот чего-то холодеет. Точно мне снега туда напихали.

Скандербег захохотал и хлопнул Дина по плечу, так что тот чуть не присел.

С к а н д е р б е г. Так бывает перед первой битвой. Потом пройдет. (К Луке.) Святой отец, здесь рядом монастырь.

Л у к а. Да, монастырь моего патрона — святого Луки.

С к а н д е р б е г. Монахи запасливые. Они, небось, заготовили свечей на три года. Ты пойдешь к ним и попросишь свечей... все, что есть.

Л у к а (изумленный). Но зачем тебе свечи?

С к а н д е р б е г. Ты будешь служить ночную службу, перед рассветом. Ты будешь служить ее войскам... и овцам, — неожиданно добавил Скандербег.

Л у к а. Не оскорбляй бога, князь.

С к а н д е р б е г. Так нужно... (Солдатам.) Вы приладите свечи к голове каждой овцы...

Л у к а. Напрасно ты смеешься надо мной. Я буду служить заутреню, а овцы, как прихожане, будут стоять передо мной?

С к а н д е р б е г (усмехнувшись). Так нужно для Албании.

Д и н. Ну, если это нужно для Албании, значит, нужно и богу. Соглашайся, отец Лука.

С к а н д е р б е г (Дину). Ты был пастухом?

Д и н (почесав затылок). Когда я был крепостным у Балшей, я пас стада и стриг овец.

С к а н д е р б е г. Тогда собирайся. Ты возьмешь их с собой. (Кивнул на группу солдат). Вы приладите свечи к каждой овце. Вон там, за вершиной. Вы зажжете свечи и погоните овец вниз, в ущелье... Ты видишь?

Д и н (обиженно). Одни будут проливать кровь, а другие гонять овец?

И тогда Скандербег поманил его и Луку к себе.

Группа солдат подошла вплотную к Скандербегу. Он шептал им что-то. Вдруг взрыв хохота раздался в группе солдат.

А Лука, с просветленным лицом, перекрестился:

— Господь простит нам это.

И вот уже Дин и солдаты прилаживали зажженные свечи к головам упиравшихся овец.

* * *

На вершине, где был расположен шатер Скандербега, стояли Тануш Топия, Лек Дукадин и Гамза. В горах слышалось пение псалмов. Нестройный хор солдатских голосов звучал вдали, и сотни огней двигались с гор вниз, в ущелье. И по мере того как спускались огни, гасли на вершинах костры. Казалось, что армия, покинув горы, спускается в долину.

Топия (в ужасе). Ты... ты приказал, чтобы все отряды спустились вниз? Но турки задушат нас в ущелье, как в каменном мешке...

Скандербег рассмеялся.

Дукадин (растерянно). Тануш прав... они задушат нас. Чему ты смеешься?

Скандербег (хохоча). Ну, если я обманул тебя и Тануша, турок уж я обману наверно...

* * *

В турецком лагере группа военачальников с изумлением наблюдала, как спускаются вниз с гор отряды албанской армии. Сотни огней шли вниз, к ущелью. Отдаленное пение молитв доносилось в чистом горном воздухе до лагеря турок.

И тогда один из турок закричал торжествующе:

— Аллах услышал наши молитвы. Они спускаются с гор. Мы раздавим их, как скорлупу от ореха.... Слава аллаху!

* * *

Скандербег. Пусть думают, что на горах нет солдат. Горы наша защита. Мы никогда не будем драться на просторах долин. На рассвете я выйду из ущелья и ударю по центру турецкой армии. И потом отступлю... Мы заманим их в ущелье. И тогда сверху ударите вы.

Гамза. Это хороший план, Георгий. Но албанцы не умеют отступать. Разве это не так, князья?

Дукадин. Гамза прав.

Скандербег (в ярости). Молчи, Гамза... Если мы проиграем эту битву, Албании не подняться больше. Народ должен поверить в свою силу. И если нужно для Албании, ты будешь ползти на брюхе. А тот, кто захочет оказать мне помощь раньше срока, станет моим врагом.

Тануш. Но почему ты хочешь итти первым? Это опасно. Поручи это мне.

Скандербег. Турки хитры, и они побоятся войти в ущелье. Но если Скандербег обратится в бегство, они ринутся за мной.

* * *

На рассвете тысяча албанских всадников вылетела из ущелья и ударила по войскам турок. Скандербег не ошибся — он обманул турок. Здесь, перед ущельем, была собрана вся турецкая армия. Заревели длинные трубы янычар, забили барабаны, подбадривая турок. Огромный, яростный Скандербег несся впереди, внушая ужас. Рядом с ним рубились Паль и Гето. И каждый раз, когда опасность грозила Палю, ее отвращал Гето. Он летел на голову коня впереди Паля и предупреждал удары, предназначенные ему.

Казалось, не один, а десятки мечей в руках Скандербега. Храпя и кося бешеным глазом, конь его топтал врагов. Удар был так силен, что Скандербег прорубил коридор в армии турок.

* * *

Один из солдат отряда Мораша сидел на дереве и смотрел вниз. Вдруг он скатился с дерева и кинулся к лошади.

Солдат. Что же мы стоим? На коней!

Но Мораш схватил его лошадь под уздцы.

Солдат. У тебя нет сердца! Они отступают! Их перебьют поодиночке!

Мораш. Там мой сын! Ты забыл об этом! Жди приказа!

* * *

Гамза и Тануш Топия стояли на вершине, наблюдая битву.

Гамза. Но их окружают! Надо ударить сейчас!

Тануш. Ты помнишь приказ? Терпи!

* * *

Фланги рассеченной армии турок готовы были уже сомкнуться, охватывая войска Скандербега. А Паль в азарте боя все рвался вперед. Тень Скандербега выросла над ним:

— Назад, Паль! Назад!

Но тот в пылу боя не слышал крика Скандербега.

* * *

Лек Дукадин стоял на правом берегу ущелья. Сняв шлем, он вытирал вспотевший от волнения лоб.

— Я говорил ему: они не умеют отступать, — шептал он про себя,— их раздавят там, как глиняный горшок меж камней.

* * *

Скандербег, отражая правой рукой удары турок, левой рукой схватил под уздцы коня Паля.

— Поворачивай коня или я убью тебя на месте, — крикнул он Палю.

И, глянув на его окровавленное страшное лицо, Паль, наконец, опомнился.

* * *

Турки ликовали. Они обратили в бегство непобедимого Скандербега.

— Велик аллах!

— Скандербег бежит!

Турецкая армия устремлялась в ущелье, преследуя войска Скандербега.

И тогда, как горные лавины, скатились с гор войска Дукадина и Тануша Топия, Мораша и Гамзы.

Поднятые на высоких древках турецкие знамена развевались в ущелье.

Тануш врезался в самую гущу схватки. Восторг и упоение боем были на его лице.

СЕНАТ ВЕНЕЦИИ

В круглом зале венецианского сената Тануш Топия, посол Скандербега, стоял перед патрициями и купцами Венеции. Он был в простой одежде воина, в легкой кольчуге, с тяжелым солдатским мечом у пояса. Великий дож Венеции сидел, положив худые руки на резные рукоятки кресла. Маленький старик, похожий на мумию, он слушал речь Тануша, полузакрыв набухшие бледные веки и, казалось, дремал.

Т а н у ш. Скандербег, князь Круи, предлагает союз и дружбу Республике святого Марка. Турки разбиты. Албания свободна. Всем народам, которым угрожают турки, мы предлагаем дружбу и союз. Мы просим... нет! Мы требуем помощи против общего врага! Турки угрожают миру... Они угрожают и процветанию ваших городов на наших землях!

При этих словах Топии веки дожа дрогнули, и на мгновение острый и живой взгляд старика остановился на лице Топии. Потом дож снова опустил веки и, кивнув, сказал:

— Всем народам уже известно о победе Лиги албанских князей. Возблагодарим бога за дарованную нам милость!

Он встал и зашептал слова молитвы. Сенаторы вынуждены были последовать его примеру. Они стояли с кислыми лицами и бормотали латинские тексты молитвы.

* * *

Толстяк Джиовани сидел на маленькой скамеечке у ног дожа. Расстегнув кружевное жабо камзола, он вытирал платком лысеющую голову. Солнце палило нестерпимо. Зной скапливался в маленьком закрытом дворике дворца дожей, и фонтан, бивший посредине двора, устланного мраморными плитами, не давал прохлады. Джиовани умирал от зноя, но дожу было холодно, и шерстяной плед покрывал ноги старика. Рядом на столике стояли узкий высокий бокал с молоком и чаша с рисом. Отпив глоток молока, дож взял пригоршню риса и бросил ее на землю. Зашуршали десятки крыльев, и голуби слетели на плиты двора. Они курлыкали у ног собеседников.

Д о ж (как всегда, опустив веки,— кажется, что он спит). Твой отец торговал кружевами с лотка... Но у тебя есть здравый смысл, которым бог наделил простонародье... Говори.

Д ж и о в а н и (начал нерешительно, издалека). Господь благословил процветание нашей республики... Торговля с турками — основа этого процветания... Значит, и торговлю благословил господь!

Дож еле заметно кивнул головой.

Д ж и о в а н и. Земли Кастриотов на пути между нами и Турцией... Нам невыгодна победа Скандербега..

Д о ж. Опомнись, Джиовани... Мы христиане и благодарим бога за победы, ниспосланные Скандербегу...

Джиовани несколько растерянно посмотрел на дожа.

Д о ж. Но истинный ли христианин Скандербег? Ведь он вырос в Турции. Наши города стоят на албанских землях. А я боюсь, что господь не наделил его смирением.

Д ж и о в а н и (облегченно). А-а... Ну да.

Д о ж. Все в руках божьих. Весной придут турки, и не нам спорить с волей господней!

Д ж и о в а н и. Нет, не нам!

Д о ж. Как зовут его племянника?

Д ж и о в а н и. Гамза. И Скандербег любит его, как сына.

Д о ж (мечтательно). Как сына... Но честолюбие — мать всех пороков. Я не хотел бы, чтобы Скандербег обманулся в Гамзе!

Джиовани. И Лек Захария вступил в Лигу. Его земли граничат с нами.

Дож. Но Лек Захария болен.

Джиовани (изумленно). Он здоров, как бык.

Дож (рассерженно). Сегодня веселимся земному, а завтра господь призовет нас вдруг...

Джиовани (попав наконец в тон). Пути господни неисповедимы!

Дож. И ты купишь земли Захарии. Он был нам другом. Мы должны помочь его вдове.

Дож запросто говорил о живом Захарии, как о мертвом, и даже видавший виды Джиовани с почтительным изумлением смотрел на дожа.

Дож. Они просили помощи. Но республика бедна... Мы пошлем им двести штук сукна. Пусть прикроют свою наготу. Помоги мне подняться.

Джиовани подставил свое плечо. Дож встал.

Дож. Передай Скандербегу, что республика с надеждой и восхищением смотрит на него.

СВАДЬБА МАМИЦЫ

Дофина, жена Мораша, одевала плачущую Мамицу. Она поднесла ожерелье к узкой прорези окна, и камни заискрились в свете солнца.

Дофина. Посмотри, как горят эти камни!

Она подошла к Мамице, чтобы надеть на нее ожерелье, но та рванула нитку, и камни рассыпались по полу.

Мамица. Где твой сын, где Паль?

Дофина. Ты должна забыть о нем, девочка! Ты сестра князя...

Мамица. А ты заменила мне мать, Дофина...

Дофина. И об этом ты должна забыть, Мамица!

Мамица. Не хочу забывать!.. Не хочу выходить замуж за этого тощего Музака... Не поеду в Берат...

Дофина (гневно). А ты думаешь, мне легко было простить род Якобини? Они убили моего младшего сына...

Мамица, плача, бормотала и задыхалась от слез.

* * *

Паль лежал, положив голову на корни старого оливкового дерева. Шумел ветер в верхушках олив. Плыли облака над головой Паля... Скандербег тихо подошел к Палю, окликнул его.

Паль (вскочив). Я слушаю тебя, князь.

Скандербег (грустно улыбнувшись). Слушай, Паль, не князь говорит с тобой, а брат, вскормленный молоком твоей матери. Твоему отцу я обязан тем, что не стал турком. Мамица жила в вашем доме... Мы никогда не говорили об этом, но я знаю, что ты любишь Мамицу. Поверь мне, Паль, я не спесив. Но у меня нет власти заставить князей служить Албании. Одного купят турки, другого Венеция... Только родством я могу укрепить военный союз.

Паль. Скажи, Георгий... если бы ты отказал Музакам в руке Мамицы, они бы обиделись и изменили? Почему ты думаешь, что я не обижусь и не затаю злобы?

Скандербег. Ты простой горец. А народ не требует платы и выгод за то, что он отдает родине. И ради Албании я прошу от тебя этой жертвы.

Он положил руки на плечи Паля и смотрел в лицо. Паль опустил голову.

Скандербег. Кому я могу верить до конца? Только Арианити и Дукадину...

Паль. Ты забыл Захарию. Он осторожен, но, раз решив, не изменяет слову.

* * *

А Лек Захария, о котором говорили Паль и Скандербег, умирал у себя в замке от непонятной и внезапной болезни. У закрытой двери, за которой лежал больной, сидели мать и жена Захарии и его домочадцы. Здесь же сидел наместник Венеции Альберто Джиовани, тщетно пытаясь придать благостное и постное выражение своему лоснящемуся лицу. Из комнаты больного на цыпочках вышел медик и подошел к нему. Джиовани привстал в нетерпении.

Медик (тихо). Я сделал все, что мог, он умирает.

Медик сокрушенно развел руками, и двусмысленная улыбка мелькнула на его лице.

Францисканский монах стоял у постели умирающего.

Захария. Ты передашь мою последнюю волю... Земли Даньос должны отойти к Лиге... Ими будет распоряжаться Скандербег... Ты слышал мою волю, монах?!

Приподнявшись на локте, Захария вцепился слабеющими руками в сутану монаха и, не отрываясь, смотрел на него. Францисканец склонил голову.

Францисканец. Воля умирающего священна!

Захария в изнеможении упал на постель. И тотчас раздались торжественные и медленные звуки органа. Францисканец появился на пороге комнаты, где ждала семья и Джиовани.

Францисканец. Молитесь за него! Душа его отлетела к престолу господа! Город Даньос и земли, принадлежавшие ему, он завещал Венеции!

* * *

В торжественные звуки органа ворвалась сухая и резкая барабанная дробь, и орган смолк. Венецианский солдат, усатый гвардеец в латах, бил в барабан. Перед отрядом венецианской гвардии стоял нарядный офицер, из тех сынков венецианской знати, которые приезжали делать карьеру сюда, в заморские колонии республики. Он махнул рукой, и барабанная дробь оборвалась. Офицер развернул свиток и прочел указ, грассируя, тонким голосом:

— «Согласно завещанию покойного князя Захария Альтисфери земли его и город Даньос переходят в собственность республики. Отныне только гражданам Венеции разрешается возделывать виноград на землях республики. Виноградники чужеземцев подлежат уничтожению.

Граф Скутарийский Альберто Джиовани,
наместник великого дожа».

Толпа крестьян стояла и слушала заморского франта, и какой-то парень сказал:

— Мы чужеземцы на своей земле!

— Молчи, сынок, молчи! — ответила ему старуха, очевидно мать.

Снова забил барабан, и солдаты рассыпались по склонам холма.

Двое солдат рубили тяжелые виноградные лозы на участке у маленького домика, на холме. Кто-то поджег стог сена, и огонь перекинулся на крышу.

Старуха с причитаниями тащила какой-то скарб из дома. Выбежала женщина с отчаянно плакавшим ребенком на руках и застыла в отчаянии.

По полю бежал к дому Дин, держа меч в руках. Он бежал к солдатам, но мать и жена повисли у него на руках.

Дин (вырываясь). Почему вы жжете наши дома и топчете виноградники? Ведь вы же не турки!

Первый солдат. Республика наняла нас драться с турками, а не рубить лозы.

Второй солдат. Что ты спрашиваешь у нас, парень? Мы солдаты... Вон у него спроси... — и он махнул рукой в сторону офицера, сидевшего у скалы при дороге.

Дин вырвался из рук женщин и теперь бежал полем, среди сизого дыма горевших виноградников.

Он неожиданно выскочил перед офицером и взмахнул мечом.

Но в этот момент на дорогу вылетел дюжий деревенский конь, на котором сидел Лука. Он схватил Дина за шиворот.

Лука. Эй, парень, побереги свой гнев для турок!

Дин (в гневе). Они хуже турок.

Лука (спешившись). Да это ты, Дин! Великий боже, что здесь происходит?

Дин. Ты знаешь, я дрался с турками. Я кровью заплатил за этот кусок земли. Я воин Скандербега. А они... (Вырываясь.) Я убью эту сосульку в бархате...

Офицер (испуганно косясь на Дина). Приказ республики.

Лука (яростно). Твоя республика — блудница, сидящая на водах многих.

Офицер. Вы спасли мне жизнь... нн-о я не позволю...

Лука. Ты думаешь, что ты жив, но ты мертв. Садись на коня, Дин. И пусть Скандербег узнает, что творят здесь эти скорпионы земные.

Так, сидя вдвоем на коне, они скрылись в облаке пыли.

НА ТРЕТИЙ ДЕНЬ

Уже третий день шли пиршества на свадьбе в Берате. За столом сидели Мамица и ее муж — сын Музака, старик Музак, старик Арианити с дочерью Доникой, Скандербег и Гамза, князь Балша и жена его Земфина — красивая женщина с лукавым злым лицом, князь Топия, Тануш Топия, Лек Дукадин, и еще множество князей и дворян Албании.

Скандербег. Третий день мы празднуем свадьбу... У молодых уже кружится голова от счастья!

Мамица, нахмурившись, опустила голову, а на лице сына Музака появилось такое выражение, словно он объелся зеленым виноградом.

Скандербег. Оставим их! Кастриоты породнились с Музаками, и князья Албании сидят здесь, как одна большая семья!

Князь Балша (на ухо князю Топия). Хорошо стелет, да жестко спать!

Скандербег. Четыре года, как создана Лига, и четыре года мы бьем турок.

Князь Топия (на ухо князю Балша). Да... но мы уже не хозяева своих земель!

Арианити (ударив кулаком по столу). Кто был прав? Я говорил, что мы можем доверить ему войско... Он вооружил армию оружием врага, и народ не знает больше страха перед турками...

Скандербег. Пришло время, когда мы уже не будем больше ждать турок в своих горах, а сами нападем на них!

Князь Балша (князю Топия). Бог лишил его разума!

Гамза (он пьян и все время жадно смотрит на сидящую рядом с ним Донику Арианити). Я был при турецком дворе, Доника! Клянусь

тебе, что самая красивая из жен султана не годится тебе в служанки!

Но Доника не обращала на него внимания и все время, не отрывая глаз, смотрела на Скандербега. Такой восторг был в ее лице, что Земфина, усмехнувшись, прошептала:

— Учись скрывать свои чувства, Доника! Дочери Арианити не пристало так глядеть на мужчину.

Скандербег. Сегодня радостный день! Вот письмо Хуниада Яноша. От имени короля Венгрии и Польши прославленный полководец предлагает нам союз против турок. Вместе мы нанесем туркам такой удар, что они забудут путь в Албанию... Большая радость требует много вина!

Взяв в руки огромный кувшин с вином, он пил до тех пор, пока пустой кувшин не запрокинулся у него над головой. Тогда он швырнул в угол кувшин и тот разбился вдребезги.

Князь Топия (как завороженный, он смотрел, как пьет Скандербег, потом наклонился к уху князя Балша). Вот так он проглотит нас... и выбросит, как пустой кувшин!

* * *

Дубовый лес был пронизан солнечными лучами. Поляны в лесу дышали миром и покоем. Внезапно на поляну вылетел конь, на котором сидел Лука. Черные края его рясы развевались по ветру. Позади Луки сидел, крепко вцепившись в него, Дин.

От пережитых волнений, от долгой скачки Дин с трудом держался на лошади. Голову его мотало из стороны в сторону. Внезапно Лука остановил коня и, спрыгнув, сказал:

— Слезай-ка, подпруга лопнула.

Дин. Ох, не грех и отдохнуть. Лучше день пахать, чем сидеть вторым на лошади, — и вдруг, вспомнив недавнее происшествие, он вскочил, как ужаленный, с травы, на которой было разлегся. — Почему ты не дал мне убить его? Объясни мне, святой отец... Ну, турки не нашей веры... А эти... ведь верят в Христа... А хуже турок.

Лука (возясь с подпругой). Иуда был учеником Христа, но предал его, а Петр отрекся.

Дин (почесав в затылке). Да-а... только Иуда потом повесился, а эти жиреют и грабят безнаказанно. Да еще, говорят, сам папа благословил их.

Лука. Мытари и фарисеи окружили святой престол.

Дин. А может быть, они купили его?

Лука. Не богохульствуй, сын мой.

Дин. Но ведь он такой же человек, как и мы?

Лука. Он наместник Христа на земле.

Дин. Да... Талаф-бей тоже был наместник султана в Круе. — И Дин, кряхтя и потирая бока, влез на круп лошади.

Лука (яростно). Слезай! Ты оскорбляешь бога.

Дин (уцепившись за седло). Ну нет... Бог меня любит. И чего это ему меня не любить? А вот насчет папы чего-то непонятно, святой отец...

Лука возмущенно хлестнул лошадь.

* * *

Доника Арианити и Скандербег поднимались по лестнице, которая вела на стены Бератской крепости.

Скандербег. Куда ты ведешь меня?

Доника. Слуги перепились, я боюсь ходить одна. А в замке душно и пахнет плесенью...

Вслед за ними, пошатываясь, поднимался Гамза. Платье Доники мелькнуло где-то наверху лестницы.

— Доника! — крикнул Гамза.

Скандербег и Доника стояли на площадке у крепостной стены.

Доника. Посмотри, как красив Берат. Точно девушка под венцом!

Внизу, разрезанный желтой лентой реки Осума, карабкался по холмам один из красивейших городов Албании. Выбеленные стены домов перемежались с зеленью кипарисов и жестколистых лавров.

Скандербег (посмотрел на город). Должно быть, я слеп. Что ты видишь, Доника, расскажи.

Доника. Горы и заходящее солнце. Распаханные поля и холмы, поросшие лесом...

Скандербег (взял ее за руки и быстро потащил к противоположному краю стены). А там?

Доника (потирая руку, обиженно). Желтую реку... и белые дома.

Скандербег. И больше ничего?!

Доника. Нет!

Скандербег. А мне кажется, что за складками этих холмов прячутся враги... И с гор спускаются отряды янычар. Кровь моего народа проступает на камнях этих гор. И ярость, как смола, заливает мне сердце... и в нем не остается места для любви.

Доника. А что ты делаешь, когда не думаешь о войне? Пьешь вино и пишешь законы? Да? И сидишь один в своей Круе... как медведь в берлоге?

Скандербег изумленно и внимательно рассматривал Донику. Только сейчас он заметил ее красоту. Но такой странный разговор еще никогда не приходилось ему вести.

Доника. Что ты смотришь на меня, точно хочешь проглотить? Я ведь не турок... и не боюсь тебя. Садись. (Доника заставила его усесться на траву, села рядом, расправляя платье.) Ты знаешь, ведь девушкам не полагается быть на свадьбе. А я упросила отца. Он ни в чем мне не отказывает...

Гамза стоял за одним из выступов стены и слушал.

— А братья не поехали. Они противные и всегда ссорятся с отцом. Они не любят тебя. Они думают, что ты хочешь забрать для себя все земли.

Гамза слушал эти слова. Видно, они попали в больное место. Он в ярости сломал сучок, который вертел в руках.

Скандербег сидел, нахмурившись, и Доника потупилась.

Доника. Не сердись. Я девчонка и болтаю всякий вздор. Ну, хочешь, прогони меня? О тебе поют в песнях. И я так хотела увидеть тебя...

Скандербег (усмехнувшись). И увидела медведя в берлоге.

Доника (задумавшись). Нет... ты красивый. Ты самый красивый из всех, кого я видела.

Это откровенное признание заставило улыбнуться Скандербега, а Доника уже вскочила:

— Ты такой большой, как скала... и такой смешной. Погоди. — Она отбежала в сторону, к той стене, где стоял Гамза.

Платье Доники мелькнуло у самых его ног. Но она так и не видела Гамзы. Сорвав цветок, Доника подбежала к Скандербегу и сунула цветок в его широкую ладонь.

— Подержи, — и, отойдя в сторону, она оглядывала Скандербега с цветком в руке.

Оторопевший Скандербег некоторое время стоял так и вдруг весело засмеялся:

— Ну, знаешь, Доника, ты страшнее целой армии турок.

* * *

За столом, где вино и отсутствие Скандербега развязало языки, шла откровенная беседа.

Князь Балша. Турки приходят так же постоянно, как дожди осенью. Война разоряет нас!

Князь Топия. Скоро некому будет пахать наши земли. Беглый раб уходит в армию Скандербега. И я бессилен вернуть его!

Земфина. Скоро наша одежда ничем не будет отличаться от одежды простых крестьян!

Топия. Молчи, Земфина! Не пристало женщине вмешиваться в разговор мужчин.

Земфина. Здесь не совет Лиги, а свадьба. Где же и поговорить женщинам, как не на свадьбе!

Князь Балша. Кто такой Кастриот, что я обязан подчиняться ему?

Теодор Музак. Тише, друзья, не дай бог, он услышит!

Мамица. Я слышу!

Сын Музака. Молчи! И помни, что ты теперь жена Музака!

Князь Балша. И тебе стыдно, Теодор! Ты Музак, а ищешь покровительства Кастриотов!

Теодор Музак. Не тебе меня учить, владелец двух баранов!

Земфина. Дед Скандербега был простым наемником на службе у Арианити!

Топия. Да, это правда... Но все мы согласились, чтобы Скандербег вел наши войска!

Князь Топия. Молчи, ты... А то я откажусь от родства с тобой!

Князь Балша. Лучше умереть воином, чем жить рабом, — так говорит Скандербег. Но я не воин (смешно развел руками) и не хочу умирать. Я даю деньги и людей. Но ведь когда-нибудь должен быть этому конец?

Князь Топия. Надо смотреть правде в глаза... Победы, победы... Что мы получили от этих побед? Нам нужен не союз с Венгрией, а договор с Турцией! Турки никогда не помирятся со Скандербегом, но с нами...

Он не договорил и в испуге уставился на дверь. Медленно и тяжело ступая, огромный и страшный в гневе, Скандербег шел вдоль стола, пристально всматриваясь в лица сидевших. Он остановился у кресла князя Топия и выхватил меч. У князя нижняя челюсть отвалилась от испуга. Доника, которая вошла вслед за Скандербегом, в ужасе закрыла лицо руками. Не то стон, не то вздох пронесся над столом. Но Скандербег сломал свой меч о колено и швырнул его на пол.

Скандербег. Ну что ж, любители плова из грязной руки турка. Есть случай приумножить ваши доходы... Десять тысяч асперов платит султан за голову Скандербега!

Георгий Арианити (встал). Опомнись, Георгий! И не оскорбляй нас! Паршивая овца не портит стада!

Скандербег стоял, тяжело дыша. Наступила тишина.

Скандербег (Музаку). Прости, Теодор! Я только гость в твоем доме... но я не могу сидеть за одним столом с людьми, которые торгуют честью Албании и кровью нашего народа!

Теодор Музак (очень довольный, что окончилось сравнительно благополучно). Да, да, ты прав... Я думаю...

Князь Топия. Не волнуйся, Музак, мы уйдем!

Князь Балша. Мы выходим из Лиги...

Земфина. С каких это пор повелось, что на свадьбе угощают мечом?!

Князь Топия (пристально глядя на Тануш Топию). И все, в ком течет кровь Топия, уйдут с нами!

Топия (не сдерживаясь). Нет! Ты пойдешь один! Ты выродок в своем роду!

Князь Топия, Балша и Земфина, отодвинув тяжелые дубовые кресла, встали. Они шли вдоль длинного стола, опустив голову, пытаясь соблюдать достоинство. У двери они не выдержали и юркнули в нее, словно ожидая пинка в зад. Скандербег расхохотался.

Скандербег. Написала мышь в море, там, говорит, и моя доля!

Эта народная поговорка попала не в бровь, а в глаз. Дружный хохот присутствующих раздался в ответ Скандербегу. Напряжение предыдущей сцены разрядилось в смехе. Внезапно распахнулась дверь, и вошел Лука в сутане, забрызганный грязью дальней дороги. За ним робко шел Дин, спасенный им от расправы венецианцев.

Теодор Музак (сыну). Не люблю попов! Всегда к несчастью.

Скандербег (нахмурился). Что случилось?

Лука выдвинул вперед Дина.

Дин. Князь Захария умер! А они пришли на его земли... и жгут виноградники и грабят крестьян!

Лука. Горе им, потому что идут путем каиновым!

Скандербег. Они хотят шарить в наших карманах, пока мы будем драться с турками! Не выйдет!

Он стукнул кулаком по столу так, что дрогнули бокалы.

Теодор Музак (испуганно). Воевать еще с Венецией? Упаси нас бог!

Арианити. Что же делать, Музак, когда вор хозяйничает в твоем доме!

Дукадин. На них!

Скандербег. Видит бог, я искал с ними дружбы! Они захотели войны!

У СТЕН ШКОДРЫ

Черная зловещая тень всадника, закованного в латы, летела на фоне пожара, полыхавшего на горизонте. Всадник промчался по каменному мосту, что выгнулся горбатой аркой над горной рекой, и, опустившись вниз, спрыгнул у пышной палатки, над которой развевалось знамя со львами Венеции.

Альберто Джиовани, ныне граф Скутарийский, сидел за походным столом. В толстых пальцах он держал ногу курицы. В углу стоял францисканский монах, перебирая четки. Гонец вошел в палатку.

Гонец. Последние полки брошены в бой.

Джиовани. Республика наняла вас и купила вашу жизнь. Держаться до последнего солдата.

Джиовани снова принялся за курицу.

Францисканец (со злостью). У тебя завидный аппетит, сын мой.

Джиовани. Хороший аппетит — благословение бога. И такая война тоже. Война вызывает расходы, а значит, приносит доход. Республика богата, и мы воюем руками наемников...

Францисканец. Но мы проигрываем эту войну. Скандербег займет Шкодру, и Дураццо, и Леш. Что тогда?

Джиовани (спокойно). Он торопится на помощь венграм и пойдет на мир.

За стенами палатки послышался стук копыт. Второй гонец, в латах, с опущенным забралом, отдернул полог и сразу упал, громыхая латами.

Гонец. Все кончено! Они у стен Шкодры!

Джиовани опустился на колени, поднял забрало. Это оказался тот самый венецианец, который командовал солдатами во время сожжения виноградников.

Гонец (уже в бреду). Проклятый поп! Он предсказал мне скорую смерть!

Францисканец. Это венецианец. Я знаю его, он из знатной фамилии.

Джиовани (встает). Что ж... значит, пора мириться!

Скандербег, Лек Дукадин и Гамза стояли у шатра Скандербега.

Гамза (тяжело дыша, упоенный минувшим боем). Разреши мне войти в Шкодру... Она беззащитна. Мы присоединим ее к землям Кастриотов!

Дукадин (резко). Ты думаешь, птенчик, что мои горцы умирали, чтобы расширить владения Кастриотов?!

Скандербег (Дукадину). Не горячись! Гамза храбр, но молод и неразумен! (К Гамзе.) Мы не войдем в Шкодру!

Гамза (почти плача). Как? Шкодра у нас в руках, и мы не займем ее?

Скандербег. У тебя есть руки на спине? И глаза на затылке?

Гамза пожимает плечами.

Скандербег. Тогда объясни мне, как драться сразу с тем, кто перед тобой, и с тем, кто стоит позади тебя?! И кто опаснее — турки или Венеция? Хуниад ждет, чтобы ударить на турок!

Паль (подходит). Посол республики!

Скандербег (к Гамзе и Дукадину). Что бы я ни говорил вам при нем — молчите! Мы поторгуемся с лавочниками.

Он повернулся спиной к дороге, откуда должен был появиться Джиовани.

В сопровождении нескольких солдат из армии Скандербега, среди которых находился и Дин, Джиовани медленно подошел к шатру.

Джиовани. Я приветствую победителя и уверен в его великодушии!

Скандербег (сделал вид, что не слышал). Гамза, ты займешь Шкодру!

Джиовани. Я прошу выслушать меня!

Скандербег (та же игра). Твои и мои горцы, Дукадин, пойдут на Леш и Дураццо!

Солдаты охраны (восторженно). На Леш!

Джиовани. Великий боже! Но мы просим мира!

Скандербег. Спешите!

Джиовани (кричит, умоляюще). Мы просим мира!

Скандербег (обернулся). А... это ты! Мы предлагали союз... Вы начали войну... Вы захватили Аоденис и разорили его...

Джиовани. Я сожалею... Чем можем мы искупить вину?

Скандербег. Оружие и помощь против турок...

Джиовани. Республика бедна...

Скандербег. Пусть пошарит у себя в чулке.

Джиовани. Она разорена войной с Ломбардией...

Скандербег. Десять тысяч дукатов... И возмещение убытка тем, кто пострадал от наемников Венеции...

Дин (он в толпе солдат). Да здравствует Скандербег!

Скандербег (взглянув на него). И право пасти скот и разводить виноград на землях Венеции!

Джиовани (удивленно). Ты заботишься о пастухах!

Скандербег (Дину). Подойди! (Джиовани.) Взгляни на него!

Вчера он был пастухом и виноградарем, и ты сжег его лозы... Сегодня он воин!

Джиовани. Я передам твои требования сенату...

Скандербег. Нам некогда ждать! Трубите сбор!

Джиовани (испуганно). Я подпишу мир!

Скандербег (презрительно). Твоя республика — продажная девка! Вы держите нож за моей спиной, а завтра турки нападут на вас. И ты будешь валяться у меня в ногах, прося помощи... Ступай, толстый глупец! Я велю приготовить договор!

Джиовани униженно поклонился и вышел.

Скандербег. Теперь есть золото, чтобы купить оружие. И Венеция продаст нам его! Ты, Паль, поедешь в Сербию к Бранковичу и предложишь ему союз.

Дукадин. Но Бранкович — данник султана.

Скандербег. И собаке иногда хочется укусить руку хозяина. Пусть только он пропустит нас через сербские горы. У нас нет другого пути к Хуниаду. Венгры ждут нас. Гамза, ты поедешь тоже. Бранкович спесив. Пусть племянник Скандербега попросит его о помощи. Но ты молод и горяч. Как щенок, ты кусаешь от злости собственный хвост. Говорить будет Паль!

У БРАНКОВИЧА

Паль и Гамза долго шли бесконечно длинным залом, в конце которого сидел на тронном кресле король Сербии, деспот, правивший именем султана. Красивый и надменный, начинающий седеть человек, Бранкович смотрел на послов Лиги со скучающим равнодушным видом. Во всем его облике и в манере держаться было что-то неправдоподобно театральное. У ног его лежали два огромных пса невиданной здесь породы.

Паль. Георгий Кастриот от имени Лиги албанских князей предлагает тебе союз против турок!

Бранкович. Георгий Кастриот предлагает мне променять дружбу с могущественной Турцией на союз с пастухами албанских гор?

Это было оскорблением, обдуманным и рассчитанным, и Гамза не выдержал:

— Ты дружишь с бешеной собакой! — крикнул он.

Повинуясь почти незаметному движению руки Бранковича, огромный пес, рыча, бросился, но не на Гамзу, а на Паля. Паль стоял не двигаясь. Когда пес, встав на задние лапы, открыл пасть, Паль вынул короткий нож и одним ударом уложил собаку. Стража бросилась к Палю и схватила его. Ярость вспыхнула на лице Бранковича.

Бранкович. Пес хорошей породы и не переносит запаха мужичья. Как осмелился ты, сын пастуха, разговаривать с королем Сербии? Я мог бы заточить тебя на всю жизнь! Но я прощаю тебе! Уведите его!

И стража поволокла Паля к выходу.

Гамза (вне себя). Мы разобьем турок, и тогда никто не даст выкупа за твою голову!

Бранкович (вдруг спокойно и равнодушно). Не кричи! Мы одни и можем говорить, как друзья! (Он нагнулся, погладил убитую собаку и также спокойно продолжал.) Если бы Скандербег был верен туркам, греческие земли и колонии Венеции отошли бы к Албании. Этой страной должен править человек, преданный султану. Ты, кажется, родился в Турции?

Гамза. Да... Но султан отравил моего отца!

Бранкович (сокрушенно). Он сделал это по просьбе Скандербега!

Гамза. Ты лжешь!

Второй пес подошел к убитой собаке и завыл, усевшись подле нее.

Бранкович. Георгий не хотел делить земли отца с братьями, и султан стравил их. Это знают все, кроме тебя!

Гамза (растерянно). Но почему же он не убил меня?

Бранкович (усмехнувшись). Ты жив, пока ты кроток, как овечка. А чем ты хуже его?! Ты дрался под Тарвиолой, как лев! Ты первым подошел к стенам Шкодры. Но всю славу и земли отца у тебя украл Георгий. Если завтра у него родится сын...

Гамза. Он не женат!

Бранкович. Разве он дал обет безбрачия?! У Арианити есть дочь.

Гамза. Доника?

Бранкович. Я знаю, она красива и нравится тебе... но предпочтет Георгия. И ты будешь нянчить наследника земель Кастриотов. Шакалы в горах будут смеяться над тобой! Подумай об этом.

Бранкович внимательно смотрел на Гамзу, как бы проверяя, как действует яд его слов. Гамза стоял растерянный. Выл пес.

ПОСЛЫ СУЛТАНА

Тяжелые руки Скандербега лежали на плечах Гамзы. Лицом к лицу стояли в шатре Скандербег и Гамза. Рядом стояли Лек Дукадин и Паль.

Скандербег (приблизив вплотную свое лицо к лицу Гамзы). Что он говорил тебе, когда вы остались одни?

Гамза. Я предлагал ему союз, уговаривал, умолял, я заклинал его...

Скандербег. Ну?!

Гамза. Он отказался пропустить наши войска. Он был глух и к просьбам... и к мольбам. И тогда, прости меня, я не сдержался и плюнул ему в глаза!

Паль. На обратном пути мы увидели, что горные проходы заняты войсками Бранковича. Мы не пройдем или половина наших солдат сложит головы на этих перевалах!

Скандербег со стоном отшвырнул куда-то в сторону Гамзу и стоял, пошатываясь и задыхаясь, словно ему нехватало воздуха. Он закусил нижнюю губу, как всегда в минуты сильного гнева, и струйка крови текла по его подбородку.

Скандербег (хрипло). Его родич предал Сербию на Коссовом поле. А он вторично предал нас. Будь проклят род Бранковичей!

Все стояли не шелохнувшись. Только Паль сделал шаг к Скандербегу: — Георгий!

Скандербег. Уйдите все.

* * *

К передовым дозорам албанской армии, стоявшей на сербской земле, подъехал турецкий всадник с белым флагом на высоком древке, притороченном к седлу.

Турок. Посол султана великий визирь Балабан-паша хочет видеть Скандербега.

* * *

Скандербег сидел один в шатре на своей походной постели, крытой козьими шкурами. Он смотрел перед собою пустыми, невидящими глазами, раскачиваясь из стороны в сторону, точно от нестерпимой боли. Вошел Мораш. Встревоженно и печально он посмотрел на своего питомца.

Мораш. Георгий!

Только сейчас заметил его Скандербег и бросился к нему. Скандербег стоял, положив голову на плечи своего старого дядьки.

Скандербег. Мораш, Мораш... я был мальчиком в плену, и, помнишь, ты приводил ко мне наших горцев. Они рассказывали мне о замученных братьях, о селах, сожженных турками. Они угощали меня хлебом моей родины. И никто не видел моих слез, кроме тебя. Если бы я мог, я бы заплакал сейчас от горя и ярости.

Мораш. Опомнись, Георгий, еще никогда не видел я тебя таким.

Скандербег. Пять лет я ждал этого дня, когда, соединившись с венграми, мы ударим на турок. Изменила Венеция, предал Бранкович. Мы снова одни.

Мораш (тихо). Мы не одни, Георгий. Бранкович предал свою честь султану, но народ не торгует честью. Много сербских юношей спускаются с гор, они просятся к нам в армию. Они ненавидят турок и Бранковича. Плохо живет здесь народ. Сербские дети приходят к кострам нашей армии, и воины кормят их. И здесь, в Сербии, поют песни о тебе. А ты...

Скандербег (лицо его просветлело). Спасибо, Мораш. Прости меня.

Он поцеловал руку старика.

В шатер почти влетел Лек Дукадин.

Дукадин. Георгий! Послы султана — сам Балабан-паша.

Скандербег. Выстроить все полки!

* * *

Балабан (оглядываясь). Здесь не место для беседы с послами!

Посольство стояло, окруженное всей армией Скандербега. Тысячи ненавидящих взглядов были устремлены к Балабан-паше.

Скандербег. Ты будешь говорить здесь! У меня нет тайн от воинов Албании!

После этих слов солдаты еще теснее сомкнулись вокруг янычар.

Балабан. Мудрый и просвещенный государь мой Мурад, могуществу которого нет равных, предлагает тебе дружбу и покровительство. Он желает процветания твоему народу. В знак дружбы ты будешь платить дань.

Наступила тишина. Армия ждала, что ответит Скандербег.

Скандербег (иронически). Добрый друг наш султан Мурад видно обеспокоен битвой с Хуниадом и предлагает нам дружбу в обмен на предательство?

Балабан молча сделал знак одному из янычар. Янычар снял суму с коня и вытряхнул ее перед Скандербегом. Голова рыцаря в шлеме с перьями выкатилась из сумы; забрало было поднято. Не то гримаса, не то улыбка застыла на мертвом лице.

Балабан. Венгры разбиты. Хуниад бежал. Это голова начальника его кавалерии. Аллах даровал нам победу!

Скандербег. Ты не выиграл, ты купил ее предательством Бранковича!

Балабан (пожав плечами). Бранкович друг султана. Он вкушает радость в своих дворцах, а ты, как волк, скитаешься в горах. Еще раз предлагаю тебе дружбу султана.

Скандербег. Значит, завтра султан пошлет меня и моих воинов против Царьграда, а через год, когда падет Византия, против венгров? Отвечай!

Балабан (дипломатично). Дружба требует верности!

Скандербег. И ты хочешь, чтобы я отдал султану свою честь и честь народа, как это сделал Бранкович?

Балабан молчал.

Скандербег. Албанцы, что мы ответим ему? Венгры разбиты. Бранкович изменил. Мы теперь одни.

И армия, как один человек, ответила:

— Нет!

И это «нет», как гром, прокатилось по полкам Скандербега.

Скандербег. Ты слышал ответ!

Балабан (в ярости). Ты еще вспомнишь этот час!

ОСАДА КРУИ

Ночь над Албанией. Звездное небо. На нем смутные контуры горных вершин. В тишине возникла музыка марша янычар, назойливая и беспощадная. Вспыхнул огонь на одной из вершин. И еще один. И, наконец, третью вершину осветил огонь. Горели костры на вершинах — знак войны и тревоги, знак того, что турки вступили в Албанию.

В одной из долин собрались крестьяне. Они вглядывались в вершину соседней горы. Когда на вершине вспыхнул костер, высокий, сутулый старик махнул рукой. Женщины и дети поднесли смоляные факелы к грудам хвороста на полях. Дым закрыл поле. Горела высокая спелая пшеница. А когда забрезжил рассвет, по черному, дымящемуся полю проскакал всадник в кольчуге и шлеме с опущенным забралом.

Все настойчивей и пронзительней звучала музыка турецкого марша. Жители покидали селения, уходили в горы. Уходили, не оглядываясь. Одна из женщин, не выдержав, обернулась, чтобы попрощаться с домом, где прошло ее собственное детство и детство ее детей. Резкий окрик старика заставил ее повернуться и пойти за остальными. Плакали дети, кричали мулы, тяжело груженные скарбом. А по опустевшему селению пролетел всадник в кольчуге и шлеме с опущенным забралом.

Он медленно ехал по узкой горной тропе. Кругом была тишина, птичий гомон, утреннее солнце. Внезапно где-то внизу послышались крики погонщиков буйволов. Когда всадник достиг поворота, он увидел, что далеко внизу ехал отряд турок, сопровождавший огромные, похожие на допотопных чудовищ осадные башни. И всадник заторопил коня.

На полном скаку пролетел он через селение, в котором уже расположился отряд янычар. Огонь лизал каменные стены покинутых домов. Деревянные стропила крыши вспыхивали иногда целыми столбами пламени и проваливались внутрь. Янычары, спешившиеся для отдыха, попытались было вскочить на коней и преследовать всадника с опущенным забралом, но он, как вихрь, пролетел через селение, и один из янычар с досадой отшвырнул ногой пустой котел, пробитый в нескольких местах, чтобы турки не могли сварить себе пищу.

Уже изнемогли и всадник и лощадь, когда поднялись на один из холмов над Круей, где стояли Скандербег и его друзья и военачальники Тануш Топия, Лек Дукадин, Мораш Шпенды. Всадник соскочил с коня, снял шлем. Волосы рассыпались по его плечам. Мамица стояла перед Скандербегом.

Мамица (тяжело дыша). Берат... Берат занят турками... Старый Музак умер... а сын его... и мой муж... будь он проклят! отказался впу-

стить войска, которые ты послал ему на помощь... Я убежала... Турки пируют в Берате...

Скандербег (грустно покачав головой). Прости меня, Мамица, я напрасно лишил тебя счастья с Палем...

Мамица (она как будто не слыхала слов Скандербега). Турки... всюду турки... на всем пути от Берата... до Круи! На закате они будут уже под Круей, Георгий!

Скандербег (спокойно). Это — радость! Ты привезла радость, Мамица!

Недоумение появилось на лицах людей, окружавших Скандербега.

Мораш. Трижды мы предлагали тебе остановить турок и дать бой. Вспомни Тарвиолу... Но ты отказывал нам и подпустил их к самому сердцу. Мы не понимаем тебя!

Скандербег. Тогда их было тридцать тысяч. Теперь вся армия султана пожаловала к нам. Голова ее под Круей, а хвост у Петрели. Слишком длинное туловище... Мы его укоротим! Мы разрежем его на куски! Я говорю вам: горы наша защита! Мы будем молчать! Заговорят камни!

* * *

И сразу на узкую горную тропинку, по которой ехал отряд турецкой кавалерии, полетела груда камней, преградив туркам путь. Лошади встали на дыбы, всадники поворачивали их обратно, но и путь назад был уже завален. В отряде началась паника, невидимый противник осыпал турок сверху камнями и стрелами, и лошади летели вниз, в пропасть.

Днем и ночью горели леса вокруг селений, занятых турками. Дым стлался по горам, по полям, по долинам. Казалось, земля горит под ногами у завоевателей.

Дин и Лука и еще несколько солдат, ворочая тяжелые камни, подкатывали их к берегу бурной горной реки, устраивая каменную плотину. Поп, подоткнув сутану, трудился, как вол.

Дин (несколько грустно). Бог создал реки и каждой реке дал свое русло... А мы... мы... устроим запруду... и река пойдет по другому руслу, святой отец. Угодно ли это богу?

Лука (подняв огромный камень, чтобы швырнуть его в реку). Угодно!

И только он успел сказать это, как воды горной реки мощным потоком ринулись вниз, на турецкую пехоту, сваливая солдат с ног, унося их с собой в пропасть. Дорога была теперь навсегда закрыта водопадом, со страшной силой низвергающимся с высоты.

* * *

Дин, Лука и несколько солдат спрыгнули сверху на дорогу, прямо перед волами, которые лениво тащили арбы, доверху груженные мешками. Венецианская стража охраняла обоз, но у албанцев был такой воинственный вид, что стража не рискнула ввязываться в драку. С обозом шел знакомый нам францисканский монах, как всегда, босой, в длинной сутане, перепоясанной веревкой.

Дин. Откуда?

Страж. Из Республики святого Марка!

Дин. Куда?

Страж молчал.

Дин. Что вы везете? Ты что, онемел что ли? — Дин сунул меч в один из мешков, вытащил его и понюхал. — А-а, мясо! — Потом он сунул меч в другой мешок, послышалось бульканье бурдюка. Дин снова понюхал меч. — Вино... Кому вы везете их?

Страж молчал попрежнему.

Дин. Смотри на мой меч — он всегда говорит правду. Ну смотри,— он поднес рукоятку меча к самому носу оторопевшего венецианского солдата, потом повернул ее к своему уху и долго вслушивался. — Меч мне все сказал. Вы везете это туркам. А ну, поворачивай!

И тут вышел вперед францисканский монах и сотворил крестное знамение.

Францисканец. Остановитесь, если вы христиане.

Лука (выйдя вперед). Кто поминает здесь имя Христово?

Францисканец. Я. По договору с Георгием Кастриотом Республика святого Марка имеет право торговли во всех княжествах Албании.

Лука. Да. В дни мира, а не в дни войны. Твоя республика кормит турок, а турки несут нам рабство и смерть.

Шумное одобрение послышалось в рядах албанских солдат, окруживших попов и слушавших этот диспут на дороге.

Францисканец. Если ты служитель божий, пропусти нас, или папа отлучит тебя от церкви.

Лука. Церковь сильна, если она с народом. И горе книжникам и фарисеям! Христос изгнал их из храма.

Дин. Слыхал? А ну, поворачивай!

Албанские воины поворачивали обоз. Это было нелегко сделать на узкой горной дороге.

Дин (Луке). Как же это получается, святой отец? Они везут мясо туркам, а поминают папу...

Лука (яростно). И дьявол иногда клянется именем господа. И может дьявол приставил тебя ко мне, чтобы смущать мой дух.

Дин (добродушно). Ну какой же я дьявол, святой отец?

* * *

Ночью по пустынной ничьей земле шли Дин и Мораш Шпенды. Впереди уже маячили костры турецкой армии, обложившей Крую.

Дин. Я просил отца Луку помолиться за нас!

Мораш. Разве ты боишься, Дин?!

Дин. Нет... Но все-таки лучше, чтоб бог знал, куда мы пошли.

Мораш. Значит, ты и обо мне сказал?

Дин. Ну да... Если бог не захочет заниматься Дином, то ведь такому почтенному старику, другу Георгия Кастриота, он просто должен помочь... Как ты думаешь?

Мораш (усмехнувшись). Ты что же, хочешь выехать на моей старости, хитрец?

Дин. Э-э, когда молодость и старость живут в ладу, никто с ними не справится. Ни бог, ни черт, ни турок...

Они подошли уже к кострам сторожевого поста турок.

— Стой, — окрик часового прервал философствования Дина, — кто идет?

Мораш. Албанцы... арнауты.

Солдаты оторопело глядели на них. Один из них усмехнулся:

— Гляди, лисицы сами идут в капкан!

Часовой. Ладно! Идем к начальнику караула.

Мораш (спокойно). Успеется. Дайте погреть мои старые кости.

Он расположился у костра, как у себя дома. Дин сделал то же самое.

Мораш. Вы ведь не турки. Вы болгары и сербы. Да?

Часовой. Идем, идем...

— Оставь его, Лазарь, — крикнул кто-то из солдат, — пусть поговорит.

Мораш. Вот вы пришли воевать нашу землю. А много ль у тебя своей? Небось, зерна нехватает до нового урожая. Турки жиреют на твоем хлебе. А теперь старики голодают без тебя... Тебя зовут Лазарь?

Часовой (растерянно). Ты что, колдун, что ли.

* * *

Наступил рассвет. На площадке на вершине горы Тумеништн, которая господствует над всей местностью Круи, стояли Скандербег и его военачальники. Турецкий лагерь внизу под Круей и сама крепость были еще в этот час окутаны туманом. У края площадки стоял Гамза и всматривался куда-то вниз. Внизу, то исчезая за отрогами, то вновь появляясь, карабкался на гору большой отряд турок.

Гамза. Турки... Турки поднимаются сюда.

Все подбежали к краю площадки и несколько секунд смотрели вниз.

Топия. Кто мог предать нас?

Скандербег поднял голову.

Скандербег. Твоих турок ведут албанские пастухи.

Дукадин. Да это Мораш!

Гамза (тихо Скандербегу). А если он предал нас — Мораш?!

Скандербег нахмурился и положил ему руку на плечо.

Скандербег. Я люблю тебя и верю тебе, как родному сыну (голос его дрогнул), но я скорей поверю, что изменил и предал ты, чем Мораш!

И Гамза, не выдержав взгляда Скандербега, опустил глаза.

Большой отряд солдат — болгар и сербов — вышел на площадку. Их привел Мораш. А несколько сбоку от них шел Дин и тащил на спине мешок, в котором что-то шевелилось. С облегчением он опустил мешок на землю и даже прихлопнул по нему, чтобы то, что шевелилось, в мешке, перестало подавать признаки жизни.

Мораш. Георгий! Они пришли к тебе. Мы быстро сговорились...

Скандербег. Мы соседи по земле и братья по ненависти к туркам! Будьте гостями!

Он внимательно оглядел болгар и сербов. При свете солнца они утратили свой воинственный вид. Теперь это были обыкновенные крестьянские парни, немного мешковатые и неуклюжие. Вперед вышел часовой —Лазарь.

Лазарь (угрюмо). Мы хотим драться с турками, князь.

Он потряс такими кулачищами, что даже Скандербег с опаской посмотрел на них.

Скандербег. Дать им оружие. Позаботься о них, Мораш! (Взгляд его упал на Дина.) А ты, парень... Погоди, мне знакомо твое лицо!

Дин. И меч, что ты подарил мне, Скандербег! Прими мой подарок теперь! (Он показал с таинственным видом на мешок.) Я украл турецкого пашу! Он большой друг султана!

Скандербег. Ты украл турецкого пашу?!

Дин. Ох, и тяжел же он! Стар и тяжел! И все время брыкался! (Он развязал мешок.) Ну, выходи!

Из мешка вылез Лаоникус. Дин ждал, что Скандербег рассмеется и поблагодарит его, но Скандербег неожиданно нахмурился. Было раннее утро, было холодно, старик дрожал в разорванной одежде, и Скандербег, подойдя к нему, набросил на его плечи свой меховой плащ.

Скандербег (хмуро). Семь раз турки приходили сюда и уходили с позором... Что ты записал в своей истории?

Лаоникус молчал.

Скандербег. Ты молчишь? Значит, ты писал, что это были не поражения, а победы... Ты лжец! Ты говорил: с судьбой бесполезно

бороться! А я тебе говорю: у народа есть только одна судьба — быть свободным!

Так продолжал он спор, начатый семь лет назад. Дин отошел от них в недоумении. Видно, он не угодил Скандербегу своим подарком.

Лаоникус. Наш спор еще не окончен!

Скандербег взял старика за руку и подвел к краю площадки.

Скандербег. Не я спорю! Народ! Смотри!

Турки начали новый штурм Круи. С горы все было видно, как на ладони. Огромные осадные башни, покрытые сырыми буйволовыми шкурами, чтобы их нельзя было зажечь, стояли у стен. Турки пытались перебросить с башен лестницы на крепостные стены и пробраться в Крую.

Хоботы пушек изрыгали пламя. Каменные ядра били в стены, летели на территорию крепости. Возле ворот копошились янычары, тщетно пытаясь пробить их тараном. Внезапно вспыхнула одна из осадных турецких башен. Она стояла, как пылающий факел, и люди, пытаясь спастись, прыгали с нее вниз и разбивались о каменистую землю. Потом и вторая башня накренилась и начала медленно валиться набок.

Скандербег. Дайте сигнал! Пусть начнут вылазку!

Топия поднес огонь к груде сухих ветвей. Костер сразу ярко вспыхнул. Потом Топия, Дукадин, Мораш, Гамза — все вскочили на лошадей и ринулись вниз.

Ворота Круи отворились — одни, вторые, третьи, и из них выбежали албанцы с таким яростным криком, что турки отступили. Албанцы теснили их, но из глубины турецкого лагеря шли новые отряды на помощь отступающим, и неожиданно албанцы, повернувшись, побежали, а вся масса турецкой армии хлынула на них из глубины лагеря.

Лаоникус. Они бегут, твои герои!

Скандербег. Подожди!

Внезапно с флангов ударила албанская кавалерия. В первом ряду ее мчались Топия, Лек Дукадин, Гамза, Мораш и всадник в легкой кольчуге с поднятым забралом. Это была Мамица. А рядом с Мамицей летел Паль Шпенды и опередивший его на голову лошади Гето Якобини.

Скандербег. Ты видишь этих двоих. Один из них скачет чуть впереди другого. Они — кровники. Я помирил их. Из врагов они стали братьями. И один бережет другого, как зеницу ока. Такого еще не было в Албании! Народ стоит против турок, как один человек!

Кавалерия разрезала наступающую турецкую армию пополам и ударила в тыл той части, которая была ближе к воротам. Албанская пехота уходила через ворота в Крую, за ней вынуждены были последовать турки, которых теснили с тылу кавалеристы. Ворота пропустили албанцев, потом поглотили несколько больших турецких отрядов.

Турок встретили огнем, смолой и градом камней, и они бросились обратно, но ворота были закрыты.

Скандербег. Помолись за этих янычар! Из них никто не уйдет живым!

Лаоникус молчал.

Скандербег. Ты все видел! Теперь тебе помогут вернуться обратно!

* * *

По крутой горной тропинке спускались Лаоникус и Дин. Иногда старый грек останавливался передохнуть. Дин сердито подталкивал его.

Дин. Иди, иди! Может, хочешь на спину?

И когда Лаоникус скрылся внизу, Дин посмотрел ему вслед и плюнул с досадой...

* * *

Султан Мурад сидел перед своим шатром и смотрел на горы. Военачальники и Мехмед почтительно стояли поодаль.

Мехмед. Разреши мне прервать твои размышления...

Мурад. Хотел бы я знать, что нашел он в этих нищих горах? Аллах набросал их, как попало. А Скандербег предпочел их службе и почету при моем дворе!

Мехмед. Ты сам спросишь его об этом... Час нашей победы недалек.

Мурад. Завтрашний день в руках аллаха.

Мехмед (в бешенстве). Мы раздавим его в Круе, как мышь в норе! Помни, ты обещал мне Царьград! А потом... потом мы пойдем на Рим!

Мурад (кряхтя и потирая поясницу). У тебя жадные руки, Мехмед! Амбалы на базаре говорят, если широко расставить руки, можно упустить ношу. (Он опять взглянул на горы.) Я решил... Мы уходим!

Мехмед. Я останусь здесь!

Мурад. Один?

Мехмед. Оставь со мной янычар и сипахов. Арнауты истекают кровью. Еще месяц... еще только месяц!

Мурад. Нет! Уже много месяцев мы стоим здесь. Армия тает с каждым днем. Сербы и болгары ушли! Венеция испугалась угроз Скандербега и не посылает обозы. Воины голодают!

Мехмед в совершенной ярости катался по земле. Иногда он приподнимался и, смотря вперед невидящими, безумными глазами, бил себя кулаками в лицо.

— Еще месяц, еще только месяц, — заклинал он отца, подползая к его ногам.

Мурад. Я сказал: нет.

Мехмед вскочил. Он стоял, шатаясь от ярости и горя. У палатки, в отдалении, стояли турецкие военачальники, ожидая решения. Мехмед выхватил кинжал и швырнул его.

Кинжал просвистал мимо лица подошедшего Лаоникуса и вонзился в грудь одного из турецких офицеров. Другие стояли не шелохнувшись, ожидая своей участи. Но их спасло появление летописца. Схватив за руку Лаоникуса, Мехмед втащил его в шатер.

Мехмед (показывая на него). Спроси у него, что он напишет в своей книге? Османы не знали поражений. Так там сказано. Потомки не простят нам, что мы ушли!

Лаоникус стоял и молчал. В который раз уже от его ответа зависела его жизнь.

Мурад. Ответь ему!

Лаоникус. Я напишу, что великий султан, в чьих владениях восходит и заходит солнце, сказал: все горы Албании не стоят жизни одного турка.

Мурад. Пусть будет так!

И тотчас раздалась резкая музыка турецкого марша, и отряды турок потянулись обратно по горным дорогам. Ночью на вершинах зажглись костры. Раньше они были вестниками беды, теперь стали знаками победы.

* * *

Надпись. *В 1450 году — году неудачной осады Круи — умер султан Мурад. Сын его, султан Мехмед, завоевывает в 1453 году Царьград. Пала Византия, но попрежнему героически борется Албания, с надеждой следят народы Европы за борьбой Скандербега.*

На последних кадрах надписи на фоне затихающей мелодии турецкого марша послышался чей-то спокойный голос:

— «Сеньору Круи, Георгию Кастриоту, прозванному Скандербегом...»

Это был голос Тануша Топии. Он стоял в большом зале замка в Круе, превращенном в рабочий кабинет Скандербега. На обширном столе лежали пергаментные свитки, по всему залу в беспорядке разбросано было оружие, латы, седла. Скандербег стоял спиной к Танушу и, слушая, как тот читал, смотрел в окно:

— «Георгию Кастриоту, прозванному Скандербегом, — повторил Тануш первую фразу, — нашему славному брату...»

Скандербег (хмуро). Брату? Кто это записался ко мне в родню?

Тануш. Франческо Сфорца... Герцог миланский...

Скандербег (живо обернулся). Мы писали ему и просили помощи...

Тануш. Он поздравляет тебя с женитьбой на дочери князя Георгия Арианити...

Скандербег. Доника уже рожает... Он опоздал с поздравлениями...

Тануш (продолжает читать). «Все княжества и королевства Италии надеются только на тебя...»

Скандербег. Мне нужны солдаты, а не надежды...

Тануш (неизменно спокойно). «Мы были бы рады помочь тебе, и это наш долг, но у нас нет флота... Мы далеко от твоей страны... И мы измучены войной и чумой...»

Скандербег (снова повернулся к окну, горько). Он советует мне храбро сражаться одному? Кто еще?

Тануш (разворачивает другой свиток). «Высокочтимому королю Албании...»

Скандербег. Кто короновал меня?

Тануш. Сенат республики Рагуза.

Скандербег. У этих нет солдат, но есть деньги...

Тануш. Они пишут, что деньги, собранные для тебя в городах Далмации, и переводы албанских купцов из Италии уже вышли.

Скандербег. Я знаю об этом. Но я плачу Венеции золотом за каждый клинок. Я просил у них заем.

Тануш. Сенат отказал нам в займе.

Доника лежала под пышным балдахином. Капли пота блестели у нее на лбу. Роды длились уже третий день. Над ней склонилась Дофина, жена Мораша.

Дофина. Кричи, девочка, кричи! Тебе будет легче.

Но Доника покачала головой.

Доника. Нет, Дофина, я буду терпеть!

И слезы выступили у нее на глазах.

Тануш продолжал читать:

— «Повелителю Албании Скандербегу...»

Скандербег. Чем меньше помощи, тем пышней титул!

Где-то за стенами зала раздался мучительный, протяжный стон. Скандербег рванулся к двери, но Тануш повелительно и нежно удержал его.

Тануш. Это Доника. Ты ничем не можешь помочь, Георгий! Там Дофина.

Скандербег (положил руку на плечо собеседника). Она должна вынести все муки, чтобы дать жизнь моему ребенку. Но женщина рожает в положенный срок. А страна... наша страна?! В каких муках родится ее свобода? И сколько еще будет терпеть Албания?

Тануш (с неистовством, с загоревшимися глазами). Мы вытерпим все!

Скандербег (снова отошел к окну). Взгляни! Во дворе ждут рыцари... Они приходят из чужих стран каждый день. Но их немного, а государи не торопятся с помощью... Король Неаполя во вражде с Венецией. Германский император — недруг Венгрии. Зачем же будет он воевать с турками, если турки готовы напасть на венгров? Все они суетны и корыстолюбивы, и никто не думает о народе, но только о своей мошне!

Тануш. Что я должен ответить Сфорца и сенату Рагуза?

Скандербег. Требовать помощи! И напиши им не по-латыни. Они надеются на нас? Так пусть научатся албанскому языку. Это — язык свободы!

Вошел Паль:

— Рыцари ждут тебя!

В парадном зале замка Кастриотов Скандербег принимал рыцарей, прибывших из чужих стран. Он сидел в кресле, рядом с ним находились его военачальники Мораш и Гамза, Тануш и Паль. Гвардия выстроилась вдоль стен. В рядах ее находились все те, кого мы уже видели под Тарвиолой и под Круей, и даже те, кто был еще в Турции,— старые воины. Отряд неаполитанцев во главе с Раймондо Дортофа стоял перед Скандербегом. Дортофа был одет со всей пышностью придворного, и речь его была надменной и высокопарной.

Дортофа. Рыцари Неаполя счастливы увидеть землю Албании! На ней были разбиты турки.

Скандербег (усмехнулся). А ты думал, что турки непобедимы!

Дортофа (несколько смутившись). Так думали все на Западе... Ужас и страх объял сердца, когда пал Царьград...

Скандербег (перебил его). Много ли вас?

Дортофа (полуобернувшись, показал на свой отряд). Сто человек и еще десять раз столько с осадными орудиями на пути к тебе! Ты один теперь защищаешь христианство от неверных...

Скандербег (опять деловым и будничным тоном перебил заранее приготовленную речь). Тысяча человек! А нам нужно еще тридцать раз столько... Благодарю тебя...

Он слегка махнул рукой, и Дортофа отошел. На его место сразу вышел, словно бульдог, закованный в железо, коренастый, плотный человек.

Мейнард. Рыцарь Конрад Мейнард из Вестфалии приветствует тебя, Скандербег! Слава о твоих подвигах разнеслась по всему миру! Я привел рыцарей из самых знатных семейств...

Скандербег. Много ли вас?

Мейнард. Двести человек, и вооружение, и кони.

Скандербег (удивленно посмотрел на него и на горстку людей, стоявших вокруг Мейнарда). Остальные еще в пути?

Мейнард. Нас всего десять... Но каждый стоит двадцати турок!

Скандербег (улыбнувшись). Благодарю тебя!

Мейнард отошел, и на его место встал длинный человек с длинными руками, как крылья ветряной мельницы. Он был стар, лицо его было изрезано морщинами. Но на старом лице сияли холодным, жестким огнем пристальные, равнодушные глаза.

Ньюпорт. Даже на нашем далеком острове, в Британии, все говорят только о тебе, Скандербег! Я, Джон Ньюпорт из Шортсбери, привел к тебе рыцарей...

Скандербег. Много ли вас?

Ньюпорт молча слегка отодвинулся. Рядом с ним стояли два таких же старика, как и он сам. Они держались невозмутимо и надменно и

были похожи на карикатуры — длинные, высокомерные и сухие. В зале все старались скрыть улыбки.

Скандербег (усмехнувшись). Рыцари из чужих стран, сегодня Албания накануне счастливого дня. Берат, занятый когда-то турками, осажден нами. Турки просят перемирия, но они не получат его. Тебе, Гамза, я поручаю честь последнего штурма Берата. Мораш, ты будешь с ним, как был всегда со мной. Вот первый случай, рыцари, показать вашу храбрость.

Расталкивая гвардию и рыцарей, через зал пробиралась Дофина. Она озиралась, отыскивая Скандербега. Иностранцы изумленно смотрели на старуху, которая шла по залу, как у себя дома, ни на кого не обращая внимания, высоко подняв голову. Ей невольно уступали дорогу.

Дофина (увидев Скандербега). Георгий! Доника родила сына!

Скандербег сбежал с возвышения, на котором стояло его кресло, и обнял старуху.

Дофина. Иди же скорей! Посмотри, какой здоровый мальчишка!

Доника лежала в изнеможении, когда огромный и шумный Скандербег вошел к ней. За ним шли Лек Дукадин и Тануш Топия, Мораш и Гамза, Паль и командиры гвардии Скандербега. Он подошел к колыбели и склонился над ней. Яркий солнечный луч упал на мальчика. Скандербег вынул его из колыбели и поднял над собой.

Доника (слабым, испуганным голосом). Георгий!

Дофина. Ничего... ничего...

Скандербег. Ну, закричи, закричи же! У всех Кастриотов громкие голоса!

И младенец закричал. Он не заплакал, он закричал — пронзительно и торжествующе. Это кричала сама жизнь, радующаяся тому, что она существует. Скандербег стоял и смеялся. И все, кто окружал его, смеялись, так пронзительно кричал ребенок.

Скандербег (задумчиво). Еще один воин родился в Албании...

И гвардия крикнула привет новорожденному.

Скандербег (Гамзе). Нас теперь трое Кастриотов, Гамза!

Такая странная, кривая улыбка была на лице Гамзы, что Дофина бросилась к Скандербегу и, вырвав из его рук ребенка, положила в колыбель и закрыла пологом.

Дофина. Привел целую армию... Могут сглазить ребенка.

Скандербег захохотал. Гамза стоял у колыбели, точно оцепенев в каком-то мрачном раздумье.

— Шакалы в горах будут смеяться над тобой, — прошептал он про себя, повторяя фразу, сказанную когда-то Бранковичем.

Скандербег (сияя). Что ты сказал, Гамза?

Гамза. Я выпью большой рог за его здоровье под Бератом!

ИЗМЕНА ГАМЗЫ

И сразу — ночная мгла над Бератской долиной, и зловещее небо, обложенное тучами, и мечущиеся тени албанцев, и крики:

— Измена! Измена!

Среди бегущих теней появились Мораш, Паль и Гето. Они шли навстречу бегущим, пытаясь остановить их, задержать, успокоить.

Мораш (положив тяжелую руку на плечо одного из беглецов). Куда?!

Солдат (повернул к нему бородатое лицо, залитое слезами). Нас предали! Кто-то провел турок через горы!

Паль. Куда ж ты бежишь?!

Солдат (словно очнувшись от дурного сна). Не знаю!

Мораш. Стой! (Повинуясь этому крику, еще несколько бегущих остановились и подошли к Морашу.) Разве вы пробьетесь поодиночке?!

И к этой кучке людей, как к острову спасения, подбегали другие, и вот уже на поле, где албанцы потерпели поражение, выросла внушительная группа солдат.

Мораш (тихо). Кто-то один должен прорваться и рассказать Георгию об измене! Гето, пойдешь ты!

Гето. Нет, пойдет Паль! Мои родичи убили твоего сына, Мораш! Пусть Паль останется жить!

Мораш (к солдатам). Кто не бросил меча, — вперед!

И сразу отряд ощетинился колючими иглами мечей и копий.

* * *

А по долине, усеянной телами павших албанцев, ехал отряд янычар с факелами. Факелы чадили, огни перебегали по земле. Собачий лай стоял над долиной. Турецкую армию всегда сопровождало множество собак, огромных голодных псов. В свете факелов видно было, как собаки подбегали к изрубленным телам воинов и обнюхивали их.

Во главе отряда ехали Балабан-паша и Гамза. Улыбка предателя блуждала по лицу Гамзы. Концом плетки он тронул голову одного из убитых.

Гамза. Никто не ушел живым!

Внезапно перед янычарами возник отряд албанцев, ощетинившийся копьями и мечами.

Балабан (испуганно). По-твоему, они восстали из мертвых? Назад!

Янычары уже хотели повернуть коней, но Гамза привстал на стременах и крикнул:

— Албанцы! Я, Гамза Кастриот, приказываю вам сложить оружие. Султан дарует вам жизнь, и вы вернетесь по домам.

Мораш (выйдя вперед). Нам не нужна жизнь без чести. Ты предал Албанию, турецкий выкормыш. Ты всегда был только тенью Георгия. А что стоит тень без человека? Да здравствует Скандербег! Вперед!

Но маленький отряд, сопровождавший Гамзу и Балабана, не принял боя. Потеряв несколько убитыми, они повернули коней.

Наступил рассвет. Только мертвые лежали сейчас в Бератской долине. И этой долиной смерти и поражения шел отряд Мораша. Песня шкиптаров, песня свободных горцев гремела над полем. Все шел и шел отряд. Полки янычар стояли впереди и, оцепенев от удивления, глядели на эту горстку людей, шедших с песней на последний, смертный бой.

* * *

Лек Дукадин и Тануш Топия сидели у рабочего стола Скандербега в Круе.

Дукадин (положив на стол толстый фолиант). Мы собрали здесь законы свободных горцев.

Скандербег. Спасибо, Лек. Когда-нибудь они будут называться законами Лека Дукадина. Страна должна иметь единые законы.

Топия. Но в долинах крестьяне не свободны.

Скандербег. А я говорю: только свободный человек может драться за свою родину.

Дукадин (усмехнувшись). Убеди в этом Балшей и Топия.

Топия. Они продают своих крестьян на галеры венецианцев.

Скандербег (в ярости он стукнул по столу кулаком). Напиши сенату Венеции, Тануш, если хоть один албанец будет рабом на их проклятых галерах, я повторю Шкодру!

В отворившуюся дверь вошел Паль Шпенды. Лука и один из гвардейцев бережно поддерживали его.

Скандербег. Где отец?!

Паль молча опустился в кресло. Скандербег пристально смотрел на него, на разорванную повязку на лбу, на лохмотья одежды. Он молчал, и все с тревогой смотрели на него.

Лука быстро налил в медный стакан вино из кувшина. Скандербег подал Палю стакан и держал его, пока тот пил. Паль сделал несколько глотков, глаза его заблестели. Силы возвращались к нему.

Паль. Они уже подыхали с голоду... турки в Берате... И отец на утро назначил последний штурм... А в ночь нагрянул Балабан и с ним тридцать тысяч... Они ударили нам в тыл и перебили сонных...

Скандербег. Как они прошли? Кто показал им проходы в горах?!

Паль. Гамза!

Скандербег (повернулся и сказал тихо в раскрытую дверь). Дофина...

Дофина вошла, увидела Паля и бросилась к нему. Она не закричала. Упав на колени перед креслом, в котором сидел сын, она положила голову ему на руки.

Паль (очнувшись). Матушка!

Дофина. Молчи... Не торопись... Может быть, отец жив?

Паль молчал. И всем стало ясно, что Мораш погиб.

Скандербег (хрипло). Тануш! Ты скажешь воинам... пленных больше не брать! Турки убили Мораша... Каждый из них ответит за него головой. (Тихо.) Гамза! Гамза! Я носил тебя на руках, когда ты был ребенком... Я научил тебя владеть мечом... Почему ты предал нас?!

Дукадин (пожав плечами). Почему наследники Захарии продали Даньос? Почему Балши вышли из Лиги? Почему младший Музак отдал Берат туркам?

Лука. Дух его смутился, когда у тебя родился сын!

Скандербег. Чем помешал ему младенец?

Топия. Он станет твоим наследником, а не Гамза.

Скандербег (удивленный). Наследником?! Все, что я оставлю сыну, — ненависть к туркам! Я нищ и гол! Земля и люди не принадлежат мне... Они принадлежат Албании! Чему он позавидовал? Я спрашиваю тебя, Лука?

Лука. Власти!

Скандербег (встал). На! Возьми ее! Она не нужна мне! Я мог бы жить, как эти князья... как суслики в норах. Сплетничать с женой... и заискивать перед турками... и жить спокойно из милости у Венеции или у султана... А я не слезаю с коня по месяцам. И мне тяжко. Подходит старость. Плечи мои уже слабы. А я держу все горы Албании на своих плечах. Сними с меня это бремя, Лука! Разве для себя мне нужна власть?!

Дукадин (грустно). Горе лишило тебя разума... Мы верим тебе!

Скандербег. Ты веришь мне?! Но Гамза... сын моего брата... моя кровь... изменил мне! Кому я могу верить теперь?

Дукадин. Я не заслужил этой обиды!

Тануш (подошел к Скандербегу). Ты напрасно оскорбляешь нас. Пора думать, а не гневаться, Георгий. Весной Гамза придет с армией султана.

Дукадин. Гамза хитер, и он знает горы Албании не хуже нас.

* * *

Джиовани, граф Скутарийский, и постоянный наперсник его босоногий францисканский монах, стояли у дверей кабинета Скандербега. Через окно видна была залитая солнцем площадь перед замком. Было

жарко, и граф Скутарийский беспрерывно вытирал вспотевший лоб кружевным платком.

Лука (францисканцу). Брат мой! Я прошу вас подождать здесь! Он раздражается, когда слишком много народу приходит к нему!

Францисканец кивнул головой и, опустив глаза вниз, начал перебирать четки. Джиовани с Лукой вошли в кабинет. Все окна были закрыты и завешаны коврами, в камине пылали огромные поленья. Скандербег сидел в кресле рядом с камином и дремал. Он был укутан в меха, и мягкие козьи шкуры покрывали его ноги. Пламя камина освещало его лицо, и оно казалось худым и изможденным. Когда Лука и Джиовани вошли, он вздрогнул и открыл глаза.

Скандербег (слабым голосом). Лука! Ты не один?!

Лука (показал на Джиовани). Друг пришел навестить тебя!

Скандербег (скользнул по лицу Джиовани пустым, равнодушным взглядом). Подбрось еще поленья... Я зябну... Какой холод... Какой собачий холод!

Джиовани (растерянно). Разве ты не узнаешь меня?

Скандербег. Нет! (Он протянул руки к огню, пока Лука ворошил дрова и подбрасывал новые.)

Джиовани (задыхаясь в духоте зала). Великий дож прислал меня...

Скандербег (попрежнему равнодушно). А... да! да! Республика всегда была моим другом! Они прислали мне штуку сукна! Я берегу его... Оно до сих пор не вытерлось...

Джиовани. Республика хотела узнать... Гамза идет...

Скандербег (жалобно). Не говори мне о нем. Я не хочу слышать о нем. Как холодно. (Он поманил пальцем Джиовани и, когда тот наклонился к нему, прошептал.) Попроси республику прислать мне... халат.

Джиовани (не веря своим ушам). Халат?

Скандербег (раздраженно). Ну да... что ты удивляешься? Халат на меху. Мне холодно. Может быть, он согреет меня.

Джиовани в испуге посмотрел на Луку. Тот развел руками и прошептал:

— Все в воле божьей!

Но как только захлопнулась дверь за растерянным Джиовани, Скандербег вскочил с кресла, разбросав все одеяла, которыми был покрыт, и захохотал. Он почти катался от хохота.

Тануш Топия и Паль, отдернув занавес, за которым они находились в течение всей сцены с Джиовани, стояли растерянные.

Скандербег почти перегнулся от смеха пополам.

Топия. Прости, Георгий, но что это значит?

Скандербег (зло). Эти крысы пришли понюхать... А Скандербег болен и... (Он неопределенно покрутил пальцем у лба.) Теперь Венеция раструбит об этом на весь мир. Гамза самонадеян. Он должен заранее считать себя победителем. Впрочем, он хитер и не примет битву в горах. А в долинах нужна конница. Сколько конных у нас, Тануш?

Топия. Шесть тысяч.

Паль. И Гамза знает это.

Скандербег. Все пешие должны стать конными... Тридцать тысяч конных должно быть к осени. Ты поедешь в горы, Паль... И ты, Лука...

Джиовани и францисканец шли длинным крепостным переходом.

Джиовани. Вы столько лет молились о ниспослании болезни Скандербегу, святой отец. И господь, кажется, услышал ваши молитвы.

Францисканец (перекрестившись). Не богохульствуй!

Джиовани. Скандербег стар и выжил из ума. Лучше живая собака, чем дохлый лев. Вы поедете к Гамзе...

НА ЗОВ СКАНДЕРБЕГА

Всходило солнце над горными перевалами. На фоне светлеющего неба и контуров горных вершин ехали всадники.

Ехали отрядами и по одиночке.

Ехали долинами и лесами.

Пастухи переправляли табуны лошадей через быстрые горные реки. И впереди ехали отец Лука и Паль.

И снова мужчины покидали деревни. Многие вели на поводу вторую лошадь. Впереди ехал Дин — воин Скандербега.

Толпа женщин, стариков и подростков молча провожала мужчин. Они шли деревенской улицей вслед за всадниками.

И вот открыт деревенский шлагбаум — тяжелое бревно, преграждавшее въезд в деревню. Последние всадники скрываются за холмом.

Но нет плача и причитаний в толпе женщин. Суровы лица стариков. Чуть подрагивают губы женщин да вьется пыль над холмами.

* * *

Огромный лагерь турецкой армии раскинулся на берегу Адриатики. В лагере все изнемогали от палящего солнца. Распластавшись на земле, лежали буйволы и мулы турецких обозов. Укрывшись в тени арб, спали полуголые солдаты. Даже бесчисленные своры собак не в силах были драться из-за костей. Лениво и хрипло полаяв, они утыкались мордами в раскаленный песок и лежали, высунув языки.

Закованные в латы, стояли в дозорах турецкие всадники. Один из них ворчал, сняв шлем и вытирая пот, струившийся по лицу:

— Скандербег хитер! Он убежал от нас и скрылся в тени гор... А мы тут жаримся, как бараны на угольях!

Группа полуголых турок на конях выехала к берегу моря. И кто-то из них, показав рукой на безбрежную синеву моря, сказал:

— Там Италия!

Один из янычар с перебитым носом и ухом, отрубленным в бою, оскалился в улыбке.

— О-о-го-го-го! — крикнул он, приставив руки ко рту. — Жди нас, Италия!

Францисканец стоял у пышной палатки Гамзы, над которой развевались бунчуки из конских хвостов. Тени танцовщиц скользили по полотняным стенам палатки. Гамза был уверен в победе, он прошел с армией всю Албанию и нигде не встретил сопротивления. Достигнув побережья, он пировал со своими офицерами. Францисканец, ожидавший аудиенции, стыдливо отворачивался от теней бесовских игрищ. Он стоял в странном окружении. Вокруг палатки Гамзы расположился оркестр. Раздувая щеки и обливаясь потом, музыканты дули в трубы. Ухали барабаны. Турки, хихикая, оглядывали монаха, перебиравшего четки.

Один из офицеров Гамзы вышел наружу и махнул францисканцу рукой. Тот отшатнулся, не решаясь войти. Офицер неожиданно подмигнул монаху и поманил его пальцем, как застенчивую девицу. Перекрестившись, монах шагнул в палатку.

* * *

Турки, стоявшие в дозоре, с удивлением наблюдали странное зрелище: с высоких гор спускались вниз какие-то темные пятна, издали похожие на несметные кучи мошкары. Они приближались, и турки с испугом

обнаружили, что это конные массы неведомого войска. Один из турок отдал какое-то распоряжение и, повернув коня, помчался к лагерю.

Штаб Гамзы был пьян. Францисканец стоял, с недоумением озираясь. Кто-то пел. Пронзительно выл оркестр за стенами палатки. Плясали танцовщицы, привезенные Гамзой из Бруссы. Один совершенно упившийся турок стал вдруг на четвереньки и залаял на танцовщиц. Гамза расхохотался и, схватив кувшин с вином, плеснул в лицо лаявшему турку. Францисканец, прикрыв ладонью лицо, чтобы не видеть греховной красоты танцовщиц, шептал Гамзе:

— Республика готова заключить с тобой союз. Мы всегда имели право вождения караванов по всем землям Албании.

Гамза. Вы получите его снова! Я буду править здесь именем султана. И я не собираюсь спать на козьих шкурах и пить из глиняных кувшинов, как Скандербег.

А конные массы спускались с гор все ниже, и вот уже первые отряды неведомой конницы пролетели по лугам побережья. И мы увидели знакомые лица — Тануша Топии и Лека Дукадина. Они мчались налегке, без панцырей и шлемов, не обремененные тяжелой броней. За ними летела конница Скандербега на маленьких, резвых албанских лошадках.

Францисканец стоял перед Гамзой, и Гамза недовольно спросил:

— Почему ты прибыл с пустыми руками?

Францисканец. Караван с дарами Венеции стоит в Дуррессе. Там есть пурпур для мантии и доспехи из серебра, золотые кубки для твоего стола и лучшее вино Венеции. Но дороги еще опасны, и воины Скандербега могут напасть на караван.

Гамза. Не ты ли принес мне весть, что он стар и болен? Об этом говорят повсюду! А воины его бегут передо мной, как овцы!

Турок из того дозора, который первым заметил приближение конницы Скандербега, вошел в палатку и крикнул:

— Конница Скандербега!

Офицеры вскочили. Одно имя Скандербега отрезвило их.

Гамза (спокойно). Прикажи выслать им навстречу сипахов! (Турок повернулся, вышел.) Пейте! У Скандербега всего шесть тысяч конных! Он сошел с ума! Сипахи сомнут их, как траву весной!

* * *

Укрытые холмами, стояли в засаде конные отряды албанцев. Лука и Дин сидели на лошадях. Дин вращал своим мечом и говорил:

— Их можно и колоть! Но лучше рубить с плеча...

Лука удачно повторил своим мечом маневр Дина, и тот восхищенно поглядел на него.

Дин (в раздумье). Ты знаешь, святой отец, если тебя и убьют, я думаю, ты все-таки попадешь в рай!..

В легких кольчугах стояли у оседланных лошадей Паль и Мамица.

Мамица. Ты все такой же, Паль, и попрежнему молчишь. Ну скажи мне что-нибудь.

Паль. Седина уже в моих волосах. А когда я смотрю на тебя, мне кажется, что я юноша. Как часто видел я во сне, что мы стоим на пашне в деревне и ты целуешь меня. Я просыпался... ржали кони, вставали солдаты... но ты, ты всегда была со мной.

Мамица. Сегодня мы разобьем турок и Гамзу, будь проклято его

имя... А завтра я сниму латы и стану снова женщиной. Наверное, старой женщиной, Паль...

П а л ь (рванувшись к ней). Мамица!..

М а м и ц а. Мне так хочется поцеловать тебя, Паль. Но, наверное, воинам не пристало целоваться.

Послышались сигнальные звуки рогов. Паль и Мамица вскочили на лошадей.

* * *

Навстречу отрядам Дукадина и Топии мчалась тяжелая кавалерия. Они ехали в стальных доспехах, тяжелые и неповоротливые. И когда две конные лавы уже должны были столкнуться, албанцы неожиданно расступились, пропуская сипахов, и, не принимая боя, помчались к лагерю...

Отрезая сипахов от лагеря, вылетели из засады отряды Паля, рядом с ним мчалась Мамица. Засевшая за холмами пехота осыпала сипахов градом стрел, метала камни и дротики.

Паль и Мамица, Лука и Дин точно прорубали просеки в этом «котле», вращая мечами...

* * *

Разъяренный Балабан шел к палатке Гамзы. Он отдернул ее край и кричал в гневе:

— Ты пьянствуешь, щенок, празднуя победу, а армия бежит. Я прикажу тебя повесить...

Два офицера на взмыленных конях остановились у палатки.

П е р в ы й. Они окружили и уничтожают сипахов.

В т о р о й. Они окружают лагерь.

Г а м з а. Вы пьяны, что ли? Сколько их?

О ф и ц е р. Тысяча тысяч.

Г а м з а. Вы, как Скандербег, потеряли разум от страха! Чудес не бывает! Я знаю армию Скандербега.

Он и Балабан вскочили на лошадей и помчались собирать разрозненные, бегущие отряды турок.

В опустевшей палатке Гамзы лежало несколько мертвецки пьяных офицеров. Сбились в кучу испуганные танцовщицы. Метался по палатке обезумевший францисканец. Выглянув из палатки, он увидел, что албанская конница прорывается сюда. Францисканец вдруг шлепнулся на землю, притворяясь убитым.

* * *

Разрезав турецкую армию пополам, албанцы теснили отступающих турок к морю. Здесь был Балабан, и турки отчаянно сопротивлялись. Но отряды Паля и Мамицы неумолимо жали их к морю.

И вот уже битва кипит на побережье. Храпят и ржут кони. Волны смывают турок с коней. Лука, почему-то уже пеший, схватился в волнах с рыжим турком с перебитым носом врукопашную и окунул его в волны.

Балабан, пришпорив коня, спасался бегством по берегу.

Заметив всадника в пышном облачении, Дин мчался за ним вдогонку. Балабан несся к холмам, пытаясь укрыться в горах.

* * *

Уже торжествуя победу, ехали сияющие Мамица и Паль. Турки сдавались, поднимая руки. Один из турецких офицеров, поднявшись с земли, стоял, шатаясь, и, метнув копье, упал тут же.

Копье ударило Мамицу в спину. Выпустив поводья, она упала вперед лицом на гриву лошади.

Битва в лагере была тоже почти закончена. Турки сопротивлялись отдельными группками.

Собрав остатки разгромленной армии, Гамза мчался навстречу Скандербегу. Лек Дукадин пришпорил коня и хотел было выехать навстречу Гамзе, но Скандербег схватил его лошадь под уздцы так, что та поднялась на дыбы.

Скандербег. Оставь нас вдвоем, Лек.

Подняв руку, он остановил албанцев и помчался, устремив вперед копье.

Все остановились: албанцы и турки. Только Гамза летел навстречу Скандербегу. Перья на его шлеме развевались. Он что-то кричал, но слов разобрать было невозможно.

Монах, зажатый конями албанских всадников, полумертвый от страха, наблюдал этот удивительный поединок двух Кастриотов.

Все больше сближались Скандербег и Гамза. И, наконец, встретились, и копья их ударили по щитам. Вскинулись лошади. Но копья только скользнули по щитам, и всадники разъехались, чтобы встретиться снова. Наступила тишина. Затаив дыхание, турки и албанцы смотрели на этот поединок.

Всадники встретились снова. Удар копья Скандербега был так силен, что Гамза вылетел из седла, упал на землю, но тут же вскочил, как кошка.

Албанцы кричали от восторга. Казалось, Скандербег пронзит сейчас копьем Гамзу... Но Скандербег спешился. Вынув меч из рук убитого воина, он швырнул его Гамзе...

* * *

Дин продолжал преследовать Балабана. Они мчались уже в горах над отвесными кручами.

Дин загнал Балабана на отвесную скалу, торчавшую над пропастью. Обезумевшие лошади храпели, кося кровавыми зрачками, и, казалось, сейчас они сбросят всадников вниз...

Балабан и Дин спешились. У обоих не оказалось мечей, и поединок начался врукопашную. Они боролись на краю пропасти. Перед глазами этих двух, сцепившихся в смертной борьбе, то накренялись горы, то на мгновенье возникало небо...

И, наконец, страшным рывком Дин поднял над собой Балабана и швырнул его вниз, в пропасть... Изнеможенный и счастливый стоял Дин на краю скалы и вдруг, усмехнувшись, крикнул вниз:

— Кланяйся чертям в аду...

* * *

Среди изрубленных и мертвых тел по пустынному сейчас полю недавно отгремевшей битвы шел Паль, держа на вытянутых руках умиравшую Мамицу...

Медленно ехала за ним скорбная группа всадников. И где-то вдали вставала за ними синяя полоса моря...

* * *

Все продолжался поединок Гамзы и Скандербега. Уже сказывался возраст, и Скандербегу пришлось защищаться.

Яростно нападал Гамза. Пот стекал по его лицу. Сверкали мечи. Всю ярость отчаяния, молодости, самолюбия вкладывал Гамза в каждый свой удар, но всюду его меч встречал щит Скандербега.

И вдруг с такой силой ударил Скандербег своим мечом по мечу Гамзы, что тот, вырвавшись из его рук, сверкнул в воздухе и где-то далеко упал на землю...

Гамза стоял, опустив голову, ожидая смерти, и ярость кривила его лицо.

Г а м з а. Всю жизнь я завидовал тебе и боялся и ненавидел. Я ждал этого часа... и проиграл. Так убей меня... о мудрейший и самый храбрый и справедливейший Скандербег... Я не хочу быть жалким... Убей же!

Печальное шествие приблизилось к ним. Паль положил слабеющее тело Мамицы на траву холма.

Скандербег рванулся к сестре.

— Мамица, Мамица, — шептал он, опустившись на колени.

Они стояли рядом — Паль и Скандербег.

Мамица тихонько погладила широкую руку Скандербега.

— Паль, — прошептала она...

Наклонившись к ней, Паль поцеловал ее холодеющие губы.

И впервые воины увидели слезы на суровом лице Скандербега.

С к а н д е р б е г (Гамзе). Так умирают албанцы. А ты... Нет, я не оскверню нашу землю твоею черной кровью. На чужбине, в тюрьме Неаполя проведешь ты остаток своей жизни. Кости твои истлеют в чужой земле. И народ в песнях будет проклинать твое имя...

Два воина вели упиравшегося францисканца.

С к а н д е р б е г (увидев его). И ты здесь, черная муха, прилетевшая на падаль... Ну что ж, можешь обрадовать сенат Венеции тем, что ты видел.

Он указал рукой вдаль, где сдавались албанским воинам остатки турецкой армии.

* * *

Надпись. *И каждую весну, как только зацветали оливы, приходили турки. И снова бил их Скандербег и народ Албании. Дважды новый султан Мехмед, прозванный Непобедимым, со всей армией Турецкой империи стоял под стенами Круи и дважды уходил с позором. Двадцать пять лет продолжалась героическая борьба албанского народа.*

Отец Лука в сопровождении нескольких воинов охраны подъезжал к Лешу, возвращаясь из далекого путешествия. Была весна. Кругом цвели липы. Из-за поворота дороги показалось белое здание монастыря и высокая ограда монастырского сада, в котором много лет назад происходил съезд князей, созванных Скандербегом. У ограды стояла толпа и словно ждала чего-то. Лука заторопил коня и оглядел людей. Они стояли сумрачно и молчаливо. Тогда Лука спешился и подошел к старику, стоявшему поодаль.

Л у к а. Чего ждут люди?!

С т а р и к. Вестей...

Л у к а. Что случилось?!

С т а р и к. Турки снова пришли. А Скандербег болен.

Л у к а. Кто же с войсками?

С т а р и к. Топия и Паль Шпенды... (Быстрыми пальцами он начал вдруг ощупывать лицо Луки.). Не пугайся! Турки выкололи мне глаза. Я разглядываю тебя. Должно быть, ты издалека, что не слыхал о нашей скорби?

Л у к а. Я смиренный служитель божий!

Старик. Тогда молись за Георгия день и ночь...

А больной Скандербег сидел в кресле в одном из монастырских покоев. В широкое открытое окно заглядывали ветви цветущих лип. Солнечные лучи перебегали по комнате. Ноги Скандербега окутаны были мехом, лицо осунулось, стали сухими и прозрачными руки. С ним была Доника.

Доника. Ты знаешь, какой сегодня день, Георгий?!

Скандербег. Нет...

Доника. Ровно семнадцать лет...

Скандербег (перебил). Подожди... Я вспомню сам. Что же было семнадцать лет назад... Мы разбили Мурада под Круей?

Доника (улыбаясь). Нет...

Скандербег. А-а-а... Мы разгромили большую армию Ибрагим-бея...

Доника. Нет...

Скандербег. Раньше у меня была хорошая память... Это день поражения Мехмеда?

Доника. Нет же, Георгий! Просто сегодня семнадцать лет со дня нашей свадьбы...

Скандербег (равнодушно). Да... да... (Спохватился.) Я не запомнил этот день, потому что до него и после него каждую весну приходили турки... (Пауза.) Прости меня... У тебя трудная жизнь, Доника!

Доника (с силой). Я не хочу другой... И если бы бог предложил мне еще одну, я пожелала бы прожить ее только с тобой, Георгий!

Скандербег. Каждую весну приходят турки. А сегодня меня нет с войсками.

Доника. Не думай об этом. Тебе нужен покой.

Скандербег. Покой?! В долине Штойт идет бой. Я снова созвал сюда, в Леш, албанских князей... Я послал... Луку в Рим просить помощи... Он должен скоро вернуться.

Дукадин (входя). Посол Венеции...

Скандербег (приподнимаясь). Есть вести от Тануша?

Джиовани (он входит с медиком, тем самым, который некогда отравил князя Лека Захария). Нет...

Скандербег (откидываясь в кресле). Зачем же ты пришел?!

Медик. Вам нужно принять лекарство...

Скандербег (раздраженно). Вести от Тануша — вот что мне нужно! Лек, выкинь эти пузырьки за окно!

Медик разводит руками в знак того, что он снимает с себя ответственность, и удаляется. Встревоженная Доника вышла за ним.

Джиовани. Я послал гонцов ко всем князьям Албании... Приехали Балши и сыновья Арианити... И люди из Химары прибыли морем...

Скандербег (он изумленно посмотрел на Джиовани и вдруг расхохотался). Посмотри на этого толстого глупца, Лек... Он пичкает меня лекарствами и хлопочет о созыве Лиги... А еще недавно он подсылал ко мне убийц... и сеял рознь между князьями...

Джиовани стоял молча, опустив заплывшие глаза и не решаясь взглянуть на Скандербега.

Скандербег. Ну что ты стоишь скромником?! Я знаю, турки строят флот! Они уже забрали острова, которые принадлежат твоей республике... И вот-вот пожалуют в гости в Италию...

Джиовани (не поднимая глаз). Сенат Венеции желает тебе долгих лет...

Скандербег. Еще бы!

Джиовани. Ты просил пушки и стенобитные орудия... Они погружены на корабли и скоро будут здесь.

Скандербег. На этот раз я верю тебе... Больше нельзя вертеться и хитрить. Венеция в опасности. Я столько раз говорил тебе: нужно собрать силы и обрубить жадные руки. Кто из нас был прав?! Уйди! Ты, правда, изрядно похудел... но противен мне попрежнему!

Джиовани, низко поклонившись, вышел.

Дукадин. Письмо от Мехмеда...

Скандербег (с иронией). Он предлагает мне мир и дружбу?..

Дукадин. Нет. Он просит прислать ему твой меч... Он хочет видеть его и клянется, что вернет его обратно...

Скандербег (усмехнувшись). Пошли ему солдатский меч... И напиши, что сила моя в руках народа, который держит этот меч!

Он откинулся в кресле и задумался. И вскоре Дукадин увидел, что Скандербег задремал. Тихо стало в комнате. Слышно было только, как пересвистывались птицы на ветвях за окном.

А Скандербегу чудился Лаоникус. Старый грек с уродливым и умным лицом присел в кресло напротив Скандербега. Он сидел и смотрел на Кастриота, потом сказал:

— Человек смертен... Народы тоже... Они приходят и уходят навек!

Скандербег. Ты попрежнему заблуждаешься, старик... Или лжешь... Мой народ будет жить!

Дукадин, встревоженный, подошел к нему.

Дукадин. Что с тобой?

Скандербег. Мне приснился Лаоникус... Наш спор не кончен... Ну, что ж... Народ закончит его...

По монастырскому саду шли Джиовани и медик.

Медик. Мой пациент сорок лет не сходил с коня и махал мечом... И, наверно, не один меч притупился в его руке. А сердце не из железа...

Джиовани (раздраженно). Я знаю, что ты умеешь отравлять...

Медик испуганно оглянулся и замахал руками — тише, мол.

Джиовани. Но помни, что на этот раз ты отвечаешь перед сенатом Венеции!

* * *

Яростный и гневный стоял Лука перед Скандербегом.

Лука. Он не наместник Христа — он наместник дьявола на земле. Я просил помощи. Я сказал, что нам нужно золото, чтобы купить оружие, и нам нехватает людей... и мы истекаем кровью. А он прислал благословение и ответил, что он беден, как истинный сын Христа... И только потом я узнал, что имя его в миру было Пьетро Барбо... Он венецианский купец. И золота, которым он купил святой престол, хватило бы нам на долгие годы. Душа его исполнена блуда, неправды, корыстолюбия, злобы.

Скандербег. Остановись!.. Если ты будешь перечислять все грехи папы, — тебе нехватит месяца! (Посмотрел на него внимательно.) Я знаю тебя. Ты носишь рясу, но под нею бьется сердце воина. Мы спасли Европу от турок. Мы заслонили ее своим телом... А господь лишил разума папу и государей Европы, и они не хотят помогать нам. Мы будем драться одни. Мы не отдадим своей свободы...

Стиснутые толпой, еле пробирались к монастырю гонцы от Топии — Паль Шпенды и Дин. Толпа сняла их с лошадей и несла на руках. Очевидно, они привезли радостную весть, потому что толпа ликовала, крича-

ла, плакала от восторга. Она прорвалась в монастырский сад за ограду и несла гонцов к покоям Скандербега.

Сияющий Паль стоял у порога двери.

П а л ь. Георгий! Турки разбиты... Тануш шлет тебе их знамена.

Он бросил к ногам Скандербега полотнища знамен. Тот встал и, поддерживаемый Дукадином, сделал несколько шагов к Палю и Дину, ступая по знаменам турок. Скандербег стоял, положив слабые руки на плечи Паля и Дина. Наступила тишина. По лицу Луки текли слезы. За окном послышались звуки песни. Высокий старческий голос пел о подвигах и славе Скандербега. Повернув голову к окну, Скандербег прислушался.

С к а н д е р б е г. Я плохо слышу... Позовите его сюда!

И вот старик, тот самый, который разговаривал с Лукой, стоял перед Скандербегом и пел ему песню о нем же. Он пел, что Скандербег разрубает горы мечом, а Скандербег с иронией и грустью посмотрел на слабые свои руки. Он пел о том, что Скандербег шагает с горы на гору, а Скандербег сильнее сжал плечи Дина и Паля, о которые он опирался, потому что уже устал и ему трудно было стоять. Певец пел, обратив к окну незрячие свои глаза.

С к а н д е р б е г. Ты видел когда-нибудь того, о ком поешь, старик?

С т а р и к. Нет... Но я знаю, он здесь!

С к а н д е р б е г. Вот он!

Скандербег движением руки заставил Дина подойти к старику. Старик быстрыми пальцами потрогал его латы, шлем, лицо и успокоенно сказал:

— Ты такой же, как в песне! Спасибо тебе, Георгий! Я расскажу народу, что видел тебя! — и старик ушел.

Д у к а д и н (изумленно). Зачем ты сделал это?

С к а н д е р б е г. А разве Дин и я — не одно? И если умрем я и ты и Паль... народ будет жить... Он будет продолжать борьбу. И он победит. (Усмехнулся.) Значит, неправда, что я слаб и что мои руки уже не могут поднять меча. А правда то, что поют в песнях. Конь мой перепрыгивает горы, и меч мой (взмахнул рукой) разрубает горы...

* * *

Именно таким, с рукой, поднявшей меч, на вздыбленном коне застыл в бронзе Скандербег среди деревьев молодого Тиранского парка.

Сегодня в Тиране — столице Народной Республики Албании — открывают памятник Скандербегу.

Десятки тысяч жителей столицы заполнили улицы. И когда начал свою речь руководитель Албанской партии труда и вождь албанского народа Энвер Ходжа, тихо стало на площади. Только ветер чуть шелестел в верхушках молодых деревьев.

Э н в е р Х о д ж а. Пятьсот лет тому назад легендарный герой албанского народа поднял знамя восстания против турецких оккупантов. Но память о нем жива и поныне в сердцах албанцев. Тяжел и труден был путь албанского народа за эти прошедшие столетия. Но никогда не угасали в народе дух мужества и любовь к свободе. И подвиги Скандербега вдохновляли нас в дни тяжелых боев с итальянскими и немецкими оккупантами. Скандербег и народ Албании были одиноки в их героической борьбе против турок. Сегодня же узы вечной дружбы связывают Албанию с могучим советским народом и странами народной демократии.

Многоголосый клич раздался на площади:

— Сталин!

— Сталин!

— Сталин!

Э н в е р Х о д ж а. И лагерь мира непобедим.

— Энвер — Сталин!
— Энвер — Сталин!
— Энвер — Сталин! — ответили голоса тысяч.

Энвер Ходжа. Древнее знамя шкиптаров стало символом Народной Республики Албании. И сегодня мы склоняем наши знамена перед памятью великого борца за свободу Албании.

— На ка-ра-ул! — раздалась команда.

И воины молодой республики вскинули вверх винтовки, стоя в почетном карауле.

Отгремели последние залпы торжественного салюта. И торжествующая медь оркестров загремела на площади.

Мимо памятника шли бесчисленные колонны демонстрантов.

Шли героические партизаны Освободительной войны.

Шли рабочие тиранских фабрик и заводов.

Шли школьники.

Вот группа горцев. Они приехали на праздник в своих старинных национальных костюмах. И, точно пережив столетия, мелькали среди идущих горцев лица Мораша, и Гето, и Паля.

Какой-то крестьянин с лицом Дина поднял своего мальчишку на плечо.

Плыли облака над Тираной. На фоне их выделялось суровое бронзовое лицо Скандербега и лицо мальчонки, разглядывающего памятник.

Пятьсот лет отделяли шлем Скандербега от пионерского галстука мальчонки. И в них была история борьбы и победы героического албанского народа.

Ю. ВИНОКУРОВ

ТЕМА И ОБРАЗ В БИОГРАФИЧЕСКОМ ФИЛЬМЕ

Обсуждение вопросов драматургии биографического фильма, начатое журналом «Искусство кино», вызвано настоятельной потребностью кинематографической практики.

Биографический фильм получил у нас широкое распространение. Только за последние несколько лет создано свыше десятка значительных кинопроизведений, посвященных выдающимся ученым, композиторам, путешественникам, поэтам...

Интерес к биографическому фильму вполне понятен и закономерен. Советскому народу в полной мере присуще понимание того, что он является наследником великой русской национальной культуры.

Жизнь замечательных людей прошлого, их мужественную борьбу за утверждение передовых идей своего времени, силу их характеров, упорство воли, преодолевавшей все препоны, которые ставил развитию культуры полицейский режим царской России, — все это советский народ хочет видеть выраженным в живых, ярких образах, в плоти и крови.

Новаторская смелость и общественная значимость подвига выдающегося человека, живое дыхание эпохи, вдохновение трудной и радостной творческой борьбы — все это должно быть в содержании биографического фильма.

В ближайшее время нам предстоит создать ряд новых, чрезвычайно ответственных фильмов о Пушкине, Менделееве, Ломоносове, Крамском и о других деятелях нашей культуры.

Поэтому сейчас своевременно обобщить накопленный опыт, разобраться в отдельных недостатках, разрешить ряд назревших теоретических вопросов, неизбежно встающих перед мастерами, работающими над биографическим фильмом.

Мы часто слишком мягко относимся к недостаткам, так как их заслоняют преобладающие несомненные достоинства наших фильмов. А в некоторых случаях бывает полезным взглянуть на недостатки в лупу.

Мы помним, что каждое удачное произведение можно сравнивать с выигранным сражением. Масштабы нашей жизни, а потому и задачи нашего искусства сейчас так велики, что у нас не может быть сражений, сведенных вничью и тем более проигранных.

Произведениям «научно-художественного» жанра (так называют биографические фильмы, рассказывающие об ученых) в разной мере и степени свойственны такие недостатки, как однообразие и схематичность сценарных и режиссерских решений, искусственная «заданность» характера героя, односторонний показ его жизни, сухость и отвлеченность в раскрытии научных проблем, вялый или вовсе отсутствующий сюжет и в результате всего этого — обедненный, условный, схематический образ, искажающий живое представление о том или ином великом ученом.

Призрак схемы можно заметить уже в первом документе, связанном с созданием нового биографического фильма.

Документ этот называется аннотацией и пишется примерно так:

«...Фильм расскажет о жизни и деятельности замечательного ученого, отца русской... (название той или иной отрасли науки), ученого-патриота, который в обстановке косности и равнодушия царских чиновников к развитию отечественной науки, преодолевая сопротивление реакционной

части ученых, преклонявшихся перед заграничными авторитетами, утверждал приоритет русской науки, ее прогрессивные, материалистические начала и тем самым внес свой вклад в сокровищницу национальной и мировой культуры».

Нельзя отрицать важность любого затронутого в этой аннотации вопроса.

Конечно, в любом фильме об ученом прошлого необходимо дать характеристику эпохи, показать и борьбу передовой науки с реакционными тенденциями и трудности самого процесса научного познания — все те каменистые тропы, по которым, по выражению Маркса, не страшась усталости, карабкается ученый к сияющим вершинам науки. Мы уже не говорим о том, что совершенно обязательно глубоко раскрыть образ самого ученого (о чем, кстати сказать, чаще всего забывают авторы аннотации).

Однако объективно необходимая общность задач вовсе не означает, что и решения их так же должны быть одинаковыми. А выбор того или иного художественного решения всецело зависит от самого автора.

На примере четырех сценариев об ученых—«Миклухо-Маклай», «Пржевальский», «Попов» и «Жуковский» — мы попытаемся разобрать всего только два вопроса: как решаются в них научная тема и образ главного героя. Взаимоотношение научной темы и образа является ключевым моментом в строении фильма об ученом.

Посмотрим, как экспонируется в сценарии о Миклухо-Маклае научная проблема происхождения различных человеческих рас.

На совете Географического общества Маклай делает сообщение:

«—Главное для меня,—говорит он,—изучение цветного человека. При повседневном общении с туземцами Новой Гвинеи я смогу собственными глазами увидеть представителей темнокожей расы и установить, так ли глубоки их отличия от нас, белых людей».

Присутствующий на заседании немецкий «ученый» Брандлер иронически спрашивает Маклая:

«—Итак, вы моногенист и утверждаете, что мы, все люди, произошли от одного общего предка?»

«—Я ничего пока не утверждаю,—объясняет Маклай...— Но у меня есть основания сомневаться в правильности выводов Земмеринга, Фохта, Бурмейстера, которые утверждают, что есть принципиальное различие между белыми и цветными народами... что цветные расы самой природой обречены остаться в подчинении у высшей, белой расы...» и т. д.

В конце заседания председатель объявляет Маклаю:

«—Совет Общества решил поддержать ваши смелые начинания. Но, к сожалению, мы можем гарантировать вам лишь весьма скромную сумму».

Надо признать, что авторы сценария выбрали не самую удачную экспозицию политически острой и важной научной темы.

Выступая на совете, их герой как бы прочитывает вслух страницы из учебника антропологии, где трактуется вопрос о разногласиях между полигенистами и моногенистами.

Конечно, зритель, неискушенный в этой науке, сразу не сообразит, кто такие Земмеринг, Фохт и Бурмейстер, однако он, безусловно, поймет, что герой, собравшийся в Новую Гвинею, чтобы оспорить этих иностранцев, находится «в обстановке косности и равнодушия царских чиновников к развитию отечественной науки», потому что даже грошовые средства на экспедицию ему приходится доставать через Географическое общество, и что «ученый» Брандлер, вероятно, в дальнейшем сыграет в жизни Маклая злодейскую роль.

Итак, мы видим, что авторы экспонируют научную тему достаточно отвлеченно, а образ ученого не обозначают пока что ни единой человеческой чертой. Для них герой—пока только носитель научной темы.

В сценарии о Пржевальском дается, примерно, такая же экспозиция научной темы.

В Географическом обществе происходит разговор Семенова-Тяншанского с казначеем Общества профессором Шатило, который сообщает, что в дополнительных средствах отказано, а «великий князь советует... рассчитывать более на частные пожертвования» (значит, опять по аннотации «в обстановке косности и равнодушия») и «если мы хотим помочь сибирской экспедиции господина Кропоткина, то вынуждены отложить путешествие Полторацкого и Остен-Сакена».

В этот момент входит Пржевальский.

представляется и объясняет Семенову цель своего визита:

— Мысль свою обдумывал годами. Одну цель вижу перед собой.

— Какая же это цель? — спрашивает Семенов.

— Проникнуть в глубь Центральной Азии, открыть ее для науки.

Профессор Шатило, представительствующий (согласно аннотации) «реакционную часть ученых, преклоняющихся перед заграничными авторитетами», иронически возражает Пржевальскому:

— А работы Карла Рихтера, Александра Гумбольдта?..

— Рихтер не был в Азии,— отвечает Пржевальский,—а славный Гумбольдт дошел, к сожалению, только до Алтая.

Пржевальский обращается к Семенову:

— Разве ваше, Петр Петрович, путешествие на Тянь-Шань не обнаружило ошибки Гумбольдта? Ведь оказалось, что горы азиатские вовсе не вулканического происхождения...

(Кстати сказать, это единственная реплика, из которой зритель узнает, что Петр Петрович Семенов-Тяншанский имеет некоторое отношение к географии.)

Оставшись наедине с Пржевальским, Семенов отговаривает его от путешествия в Центральную Азию и предлагает заняться Уссурийским краем.

И далее следует надпись:

«В этом же году Пржевальский отправился в путешествие по Уссурийскому краю».

Опять тот же прием, что и в сценарии о Маклае, та же формальная, отвлеченная завязка.

Опять герой высказывает волнующую его научную проблему языком учебника, опять зритель, специально не подготовленный, не поймет ни жизненной, ни научной важности вопроса о происхождении азиатских гор, не разберется в том, почему экспедиция Кропоткина важнее экспедиции Полторацкого и Остен-Сакена, и надо ли волноваться по поводу того, что эти последние не состоятся, и кто такие Рихтер и Гумбольдт, и почему Пржевальский, с таким напором стремившийся в Центральную Азию, так легко отказался от цели, которую одну только и видел перед собой, почему он сразу согласился на экспедицию в Уссурийский край?

Все эти неизбежно возникающие «почему» доказывают, что действие и в этом сценарии начинается с «холостого хода», что научная тема опять дается скучно и многословно, в манере холодного речитатива, что герой—носитель научной темы—с самого начала предельно ясен и дальнейшему развитию, очевидно, не подлежит. Словом, и здесь авторы упустили возможность более увлекательно начать фильм.

В сценарии о Жуковском герой, рассматривая крыло коршуна, говорит:

«Природа-мать ему дала
Два мощных, два живых крыла,
А я здесь, в поте и пыли,
Я, царь земли, прирос к земле».

Здесь есть попытка экспонировать научную проблему в поэтической форме.

Но этим дело и ограничивается. Далее действие переносится в зал Академии, и экспозиция научной проблемы дается в лекции Менделеева:

«...Следует ли все наши мысли и все наши надежды направить на управление воздушными шарами, наполненными легким газом,—говорит Менделеев,—правда, в этой области достигнуто многое, и в России, да и во всей Европе, ни о чем другом не хотят и думать, как об управляемом корабле легче, чем воздух. Я же смею утверждать иное...»

Таким образом, для экспозиции научной темы используется кафедра, с которой, очевидно, и нельзя говорить иначе, как академическим языком.

В сценарии о Попове для экспозиции научной проблемы используется лабораторный прибор—резонатор:

«...Слышен сухой треск искры. Раиса Алексеевна (жена Попова) внимательно всматривается, затем... смущенно говорит:

— Прости меня, но я ничего не вижу... Попов дает ей увеличительное стекло. Раиса Алексеевна смотрит на металлические шарики резонатора. Между шариками проскакивает маленькая искра.

— Да, крохотная искра...

— Да, да! Искра-то крохотная, но какая в ней великая и плодотворная сила! (Попов задумался.) Странно все-таки, что такие крупные ученые, как Герц, Риги, Лодж, считают, что электромагнитные волны никакого практического применения получить не могут. Неверно, глубоко неверно! (Он взволнованно прошелся по кабинету.) Сила, которую мы пока не умеем использовать, еще не означает силы бесполезной. (Останавливается перед Раисой Алексеевной. И, словно думая вслух,

заканчивает.) Сейчас трудно предвидеть все возможности использовать эту новую силу... Но одна область применения электромагнитных волн мне ясна, совершенно ясна — передача сигналов на расстояние без проводов».

Опять повторяется тот же прием, тот же «сухой треск искры» вместо живого, интересного введения в действие, опять герой **высказывает** собеседнику (в данном случае жене) свое мнение о заблуждениях Герца, Риги и Лоджа. И опять зрителю все дальнейшее сразу становится ясным: ведь ему-то не так уж трудно «предвидеть все возможности» использования электромагнитных волн.

Никакой активной мысли, эмоции, волнения у зрителя не вызвано. Его интерес не пробужден, он заранее знает, что дальше ему предстоит быть свидетелем того, как Попов действительно изобретет телеграф без проводов, Пржевальский доберется до Центральной Азии и уточнит вопрос с хребтами, Маклай докажет свою правоту, а Жуковский разгадает тайну крыла...

То, что Попов изобрел радио, а Жуковский создал формулу подъемной силы, нашему зрителю хорошо известно, и простой констатацией этих фактов его не взволновать.

Ему интересно узнать, как же ученые достигли поставленной задачи, увидеть реальную, полную страстной борьбы жизнь выдающихся людей, он может взволноваться жизненной значимостью их научного труда, вместе с учеными углубиться в процесс научного исследования, пройти тернистый путь познания истины, испытать бурную радость открытия — победы.

Посмотрим, может быть именно так авторы и решают научную тему в дальнейшем.

Нет, сухая лекция по антропологии, начатая во вступительной части сценария о Маклае, продолжается и в следующих частях. При этом авторы «утепляют» или, как иногда говорят, «очеловечивают» сухой материал.

Маклай едет на океанском пароходе в Новую Гвинею. На том же пароходе едет Маргарита, девушка, которой Маклай нравится и которая впоследствии становится его женой.

Маклай вводит ее в курс дела, знакомит с научной терминологией, наглядно, на ней же, демонстрирует антропометрический инструмент, а затем приступает к серьезной лекции:

«— Вам, вероятно, известны,— говорит он,—те физические особенности, по которым можно отличить типичного китайца от голландца, туземца Австралии от африканского негра и т. д. Эти различия, прежде всего, касаются цвета кожи, формы волос, роста, черт лица... Впрочем, не думаю, чтобы все это действительно вам было интересно.

— Мне интересно. («Упрямо, но откровенно» отвечает Маргарита.)

— В таком случае,—говорит Маклай,— дайте мне опять молоток... Нередко два народа одной расы,— продолжает он,— могут резко отличаться друг от друга по уровню культуры и говорить на разных языках, и, наоборот, народы разных рас могут быть совсем близкими по культуре и говорить на одном языке...

Маргарита стоит перед Маклаем, очень смешно держа в руке молоток. Ее милое, живое лицо становится все более серьезным и задумчивым...»

Еще бы!

...Маклай идет с Маргаритой гулять по палубе, но лекции не прерывает; читает он ее и в кают-компании, где Маргарита пытается что-то такое сыграть на рояле; лекция продолжается и в камбузе, где Маклай говорит:

«—...ученые-полигенисты, в отличие от моногенистов, утверждают, что разные расы людей ведут свое начало от разных предков. Но...»

До чего же устойчиво принципиальны авторы в этом сухом, внеобразном, механическом решении научной темы!

И, понимая, что на таком решении всей картины не удержать, авторы переключают внутреннюю линию сценария с научной темы на отношения Маклая и Маргариты, форсируют объяснение в любви (скромно, за кадром), а затем тут же устраивают герою «жестокую» разлуку (Маклай покидает возлюбленную и все же едет на Новую Гвинею).

Кроме того, авторы подключают еще «злодейскую» линию «ученого»-колонизатора Брандлера, который подкупает слугу Маклая Томсона, и, повесив над головой Маклая Дамоклов меч, таким образом пытаются заставить зрителя волноваться за судьбу ученого.

После этого сюжет целиком развивается уже по законам приключенческого

жанра, а научная тема лишь изредка появляется в цитатах из дневников и в отдельных репликах Маклая.

Таким образом, для этого сценария характерно механическое сочетание приемов художественного (приключенческого) и научно-популярного кинематографа.

Примерно в таком же плане развивается научная тема и в сценарии о Пржевальском.

Мы не будем останавливаться на эпизоде путешествия в Уссурийский край. Эпизод этот вставной и с точки зрения решения темы малоубедительный. Он характерен тем же механическим сочетанием приемов художественного, научно-популярного и видового кинематографа.

После этого эпизода авторы возвращаются к своей исходной позиции — к Географическому обществу.

Опять показан кабинет Семенова. Семенов говорит, что Пржевальский с честью выдержал испытание. Шатило возражает. Северцов не согласен с Шатило. Вспыхивает спор между учеными, имеют они или не имеют основания поручить Пржевальскому экспедицию в Центральную Азию. За кадром выясняется, что имеют.

Снова показан кабинет Семенова. Вбегает Пржевальский, благодарит Семенова и говорит, что он имеет «намерение, быть может, дерзкое»:

«—Вы ведь знаете, как Гумбольдт представил миру строение Центральной Азии: гигантские широтные хребты как бы пересечены хребтами меридиальными. Гумбольдта почитаю, как географа крупнейшего, но схема его создана лишь теоретической догадкой. Соответствует ли она натуре?»

И Пржевальский отправляется сверять схему Гумбольдта с натурой. Так дается завязка второго путешествия Пржевальского.

Завязка сделана опять-таки отвлеченно, и патетика приказа, который Пржевальский зачитывает своим спутникам («Не пощадим же ни сил, ни здоровья, ни самой жизни, если это потребуется, чтобы выполнить нашу задачу»), не вытекает из прозаического звучания предыдущей сцены, не делает завязку ни живой, ни увлекательной, ни значительной.

Как же осуществил свое «дерзкое намерение» великий путешественник? Как он проверил, вдоль или поперек идут азиатские хребты?

Ответы на эти вопросы зритель получает в словесной форме из уст Пржевальского, а также из его письма Семенову. Эпизодов, которые показали бы, как Пржевальский сделал это открытие, какого труда, воли, характера и ума это ему стоило, в сценарии нет. Косвенно мы можем судить об этом, когда видим, как в конце путешествия измученный, оборванный, грязный Пржевальский добирается до Российской миссии в Пекине, и слышим его рассказ (опять рассказ!) о том, что он был всего только в двадцати пяти переходах от столицы Тибета, почти у цели, но ему пришлось вернуться, так как казна пожалела денег.

Об этом героическом походе по Монголии зритель слышит и в следующей сцене, происходящей в Петербургском университете. В своей лекции Пржевальский рассказывает о совершенном путешествии, о богатой флоре и фауне, о трудностях, которые пришлось преодолеть, о непроходимых горах и пустынях, об ураганах, морозах, безводии, жестоком зное... Узнает зритель и о намерении Пржевальского итти в Тибет.

«—Может быть, там, в заоблачном неведомом Тибете, лежит последняя разгадка строения высокой Азии»,— говорит Пржевальский.

Все действенное содержание, все волнующие, непосредственно зримые материалы научного подвига выносятся за кадр, а на экране дается только внешний ход событий, информация о результатах.

И так же, как в сценарии о Маклае, авторы, не найдя правильного решения для художественного показа конкретного содержания научного подвига ученого, прибегают к помощи проверенной «злодейской» линии. По следам Пржевальского идет английский агент — «ученый-ботаник» Саймон. Здесь точно повторяется ситуация с подкупленным слугой, в данном случае с проводником Пржевальского. Эта побочная линия оказалась основным стержнем, на котором держится все путешествие Пржевальского в Тибет через Китай.

Для этой части сценария так же характерно сочетание кадров видового фильма с эпизодами, сделанными в характере приключенческого жанра. Правда, в фильме есть сцены, великолепно решенные в духе реалистического, художественного кинематографа. Таковы, например, сцена спасе-

ния Егорова, встреча каравана Пржевальского с китайскими крестьянами у кумирни, сцена Егорова и китайца Ху Шина на вершине Тибета, первая встреча Пржевальского с Роборовским и ряд других отличных сцен. Но заслуга создания таких сцен должна быть приписана преимущественно режиссеру-постановщику. В сценарии же тон задает все-таки «видовое» начало, от которого идет картинность, внешняя зрелищная нарядность фильма.

Финал фильма особенно ясно выражает сущность авторского решения всего фильма.

После сцены на вершине Тибета, когда Пржевальский говорит (опять же говорит!) о достигнутой цели и о том, что «строение Центральной Азии открывается ныне человечеству», показана парадная лестница Географического общества. Пржевальский со спутниками поднимается по лестнице.

Звучит голос Семенова:

— Поистине огромен труд этого человека... (Пржевальский поднимается выше. Голос Семенова повышается).

— Просвещенная Россия приветствует возвращение на Родину славного русского путешественника, почетного члена Русского географического общества, почетного члена Российской Академии наук, почетного профессора Петербургского университета... (Пржевальский поднимается еще выше. Голос продолжает).

— Почетного доктора зоологии Московского университета, почетного члена географических обществ Франции, Германии, Италии, Китая, Венгрии, Австрии, Швеции...

Гремят аплодисменты.

Пржевальский благодарит своих товарищей по экспедициям.

Лица друзей Пржевальского.

«Смотрит вдаль Пржевальский».

Приподнятый парадный финал. Возможно, он прозвучал бы сильно, если бы зритель увидел в фильме не только внешнюю, результативную сторону научного подвига Пржевальского, но и самую ее суть, глубже познал бы личность великого путешественника, ученого, патриота, познакомился бы с тем, как в реальной обстановке проявлялись его характер, воля, страсть, ум, увидел бы, почувствовал бы весь героизм его труда, преодолевшего, казалось бы, непреодолимые препятствия.

Всего этого в фильме не было.

Посмотрим теперь, как развивается научная тема в сценарии о Попове после того, как он высказал жене свою мысль о возможности передавать электрические сигналы без проводов.

«Попов садится на гранитную плиту причала и всматривается в море. Корабли в Кронштадтском порту. Взобравшись на салинг, матрос энергично сигналит флажками.

Попов медленно опускает руку в карман и достает стеклянную трубку, наполненную металлическим порошком.

Он держит ее двумя пальцами одной руки, а другой пощелкивает время от времени по трубочке. Глубокое раздумье во всей его позе, на лице».

Попов объясняет старому рыбаку смысл этой трубки:

«—Электрическая искра возбуждает вокруг себя особые, невидимые волны, которые без всяких проводов расходятся. Ну, как... А вот, смотрите.—Попов поднимает небольшой камушек и бросает его в воду, по воде расходятся кругами волны. — Все шире, дальше, бесконечно (?)... Вот при помощи этих (?) невидимых электромагнитных волн можно посылать электрические сигналы без проводов... Но только если мы научимся принимать их, а вот тут нам, может быть, эта трубочка с металлическим порошком и поможет.

Старик протягивает руку к трубочке-кохереру:

— Дозвольте, выходит, что трубочка ваша... сигналы ловит?

— Именно, именно—ловит!—обрадованно говорит Попов.— Вы замечательно все поняли».

После этого сразу показан уже готовый приемный аппарат. Остается только додумать приспособление, автоматически встряхивающее металлический порошок в трубочке.

В следующей сцене Попов, глядя на электрический звонок, додумывает и это.

Еще в следующей сцене Попов и его ассистент Рыбкин благодаря проводу, случайно проходящему над аппаратом, додумываются до антенны.

В сущности, аппарат совсем готов. Попов уже докладывает о своем изобретении в Физико-химическом обществе.

Таким образом, фактически к концу первой трети сценария с научной темой все кончено.

Дальше идет только наглядная иллюстрация результатов изобретения, а также схематично изложенная история о том, как Попова тщетно пытались «купить» иностранные фирмы, как Маркони «заимствовал» схему Попова и как при поддержке Менделеева Попов отстоял свой приоритет.

Неожиданно на последних девяти страницах сценарий энергично устремляется к совершенно новой, упущенной ранее теме.

Появляются строчки о русско-японской войне, отмеченной «Цусимской трагедией, беззаветным героизмом простых русских людей и кровавым предательством генералитета. Еще явственнее, еще очевиднее стала преступность царизма... Настал 1905 год...»

После этого идет сцена стычки Попова (ставшего директором Электротехнического института) с жандармским ротмистром, охотящимся за студентами. Попов не пускает его в институт. Студенты восторженно одобряют поведение своего профессора. Вызванный к министру внутренних дел, Попов решительно отказывается исключить из института группу студентов.

Все это оказывается для зрителя совершенно неожиданным материалом, так как до последних девяти страниц революционные настроения Попова как будто и не существовали, и зритель внезапно оказался лицом к лицу уже с результатом какой-то скрытой потенции.

Показателен и финал фильма.

В конференц-зале университета зачитывается сообщение о том, что Попов единогласно избран председателем физического отделения Русского физико-химического общества.

Гремят аплодисменты.

Так же, как в картине «Пржевальский», Попов поднимается по лестнице. И так же слышен голос:

«—Выдающиеся труды Александра Степановича Попова открыли новую славную страницу в истории русской и мировой науки...»

(Смотри аннотацию, пункт: «внес свой вклад...»)

Голос продолжает:

«—Имя Александра Степановича Попова высоко почитается, как имя гениального изобретателя телеграфа без проводов».

Попов идет дальше по коридору. Громче звучит голос:

«—Для Александра Степановича Попова подвиг в науке всегда был неотделим от подвига во имя торжества правды, свободы и справедливости...»

Попов входит.

«Подобно пламени, аплодисменты, разгораясь, охватывают весь зал. И когда шум стихает, Александр Степанович Попов начинает говорить. Он говорит негромко, душевно:

— Друзья мои! Учители и ученики мои!.. Все, что сделано мною, только начало... (Голос его звучит молодо и звонко). Велико будущее у народа, который через все тягчайшие испытания пронес гордость и мужество, пытливость мысли и трудолюбие! Безустали предстоит работать каждому из нас, чтобы приблизить время народного счастья, чтобы поставить на службу человеку еще нераскрытые и неиспользованные силы природы!.. Всю свою жизнь я искал нового средства связи между людьми, но с годами мне стало ясно, что связь эта останется бессильной, если не будет опираться на прочную и справедливую связь между людьми в самом устройстве человеческого общества! (С необыкновенной внутренней силой говорит Попов.) Только та наука жива и прекрасна, которая крепит эту свяязь. И мы вправе гордиться, что наука наша, наука России, всегда почитала первым и священным долгом служение народу. (Слова Попова звучат, как клятва). Отдадим же все наши силы и знания на благо народное, на славу и счастье нашей родины.

Гордое, вдохновенное лицо Попова.

Взгляд его устремлен вперед, в будущее».

Все мысли, заключенные в этой цитате, правильны и важны. В сущности говоря, в ней изложено содержание прекрасного сценария о Попове — сценария, который не был написан.

Суммируя приведенные примеры из сценариев о Маклае, Попове, Жуковском и Пржевальском, мы можем установить, что во всех этих сценариях собственно научная тема решается отвлеченно, сухо, формально и стандартно.

Вместо того чтобы раскрыть жизненно важный смысл той или иной научной проблемы, показать зрителю процесс научного познания, «как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиции» (М. Горький), и тем самым включить научную тему в органическую связь со всем образным

строением будущего фильма, авторы механически вклинивают в ткань художественного произведения научно-популярный материал, перемешивают разнородные элементы, не умея добиться их единства.

Дело, разумеется, не в том, чтобы кинокартины об ученых представляли собой некий «синтез» художественного и научно-популярного фильма. Каждый из них познает действительность своими средствами и имеет тенденцию развиваться и совершенствоваться за счет своих специфических особенностей.

Конечно, авторы научно-популярных фильмов, учитывая богатейший опыт художественного кинематографа, стремятся к образному выражению мысли, к живому языку, к разнообразию композиционных рещений, к четкому сюжетному построению. Но это не означает, что можно отождествлять драматургические приемы научно-популярного кинематографа с приемами драматургии художественного фильма.

Наличие человеческого характера, положенного в основу сюжета, обусловливает несомненную принадлежность фильмов об ученых к системе художественного кинематографа, в произведениях которого ведущим является образ человека, полнокровный образ в его неповторимой характерности, в многообразии его индивидуальных черт, в остроте жизненных конфликтов, в борении и победах.

Как же авторы разбираемых сценариев разрабатывают художественный образ?

Здесь, как и в решении научной темы, можно обнаружить признаки схематизма, декларативности, тяготения авторов к повторению одного и того же рисунка.

Герой, как правило, дается в искусственном отвлечении от условий реальной жизни. Кругозор его ограничен сферой только научных интересов, даже более того — сосредоточен на какой-нибудь одной локальной научной проблеме. В результате вместо человека богатой и яркой духовной жизни на экране возникает узкий, скучный, ограниченный специалист, производящий впечатление одержимого навязчивой идеей. Так односторонне изображается все поведение героя, черты его характера, его взгляды на жизнь, отношения с окружающими его людьми, а все действующие лица сценария фактически выполняют функции партнеров по «научному» диалогу. Лишенные индивидуальных характеров, они превращаются в условные придатки к великим людям, уныло похожие друг на друга.

Особенно этим страдают родственники ученых. Жены героев разных фильмов получаются на одно лицо: все они кроткие, беззаветно любящие подруги жизни, которые с непостижимым терпением выслушивают научные пропозиции своих великих мужей, а в перерывах приносят им в лаборатории бутерброды и напоминают, что пора отдыхать или подумать о чем-нибудь житейском.

Приведем несколько примеров.

«...Он работает. Глаза его воспалены. Она подходит к нему. Нежно обнимает его.

— Милый мой труженик. Уже утро...

— Да... да...

— Труженику пора отдохнуть.

— Я все равно не засну... Лорд Стэнли утверждает, что строение коры мозга темнокожих совершенно иное, чем у белых».

Это происходит на утро после свадьбы.

Следующая сцена выглядит так:

«...Он берет резонатор — прибор с двумя металлическими шариками, включает его. Стук в дверь.

— Войдите! — говорит он не оборачиваясь. В комнату входит она.

— Можно?

— ...ты?!

Он быстро подходит к жене.

— Как хорошо... Сейчас я тебе покажу новые приборы...»

Из третьего сценария мы, к сожалению, не можем привести подобного примера: авторы лишили героя родственников.

В четвертом сценарии у героя есть мать и сестра. Как же ведет он себя в семье?

«За столом он, мать и сестра. Он продолжает:—Ну-с, а теперь поговорим о новом методе. У меня сегодня в кабинете была, знаете ли, буря, этакий мощный сквозняк. Глядел я... и думал, а что если подобный сквозняк создать искусственным путем, построить открытую с двух концов широкую и длинную трубу и протягивать через нее воздух...»

Мы нарочно убрали фамилии героев и если бы не их специальности, по которым не трудно догадаться, о каком сценарии идет речь, то можно было бы подумать, что все приведенные сцены написаны одним автором для одного сценария...

Теряя живые человеческие признаки, герой превращается в условный знак. Тот

или иной ученый — человек больших, разносторонних жизненных интересов — низводится до такой ограниченности, что зритель не верит в него, как в реальность.

Когда авторы изображают целеустремленность мысли героя как неестественную перенапряженность, а волевую направленность как своего рода навязчивую идею, тогда и научный подвиг лишается радости творчества и выглядит подвигом страдания, герой которого достоин мученического венца.

Инерцию штампа, похожие ситуации, вялое повторение прописных истин можно обнаружить у некоторых авторов и в изображении окружающей среды, друзей героя, его сподвижников.

Почти во всех сценариях в разных вариантах присутствует обязательная группка учеников, студентов, друзей, поклонников героя, которые ходят по пятам за своим кумиром, благоговеют перед его талантом, но сами по себе «фигур не имеют», в сюжет, в конфликт органически не входят.

Штампованны также начала и концовки сценариев.

Бронзовым бюстом начинался «Жуковский», бюстом кончались «Пржевальский» и «Павлов».

Интересно, что в более поздних вариантах сценариев герои обычно вырывались из своих бронзовых или мраморных оболочек и в финале живыми смотрели в будущее.

Правда, тут же они попадали в тенета нового штампа.

Взглядом, устремленным в будущее, кончался вариант сценария о Жуковском.

«Глазами, полными веры», смотрел вдаль Маклай.

Так же ведет себя и Попов: «взгляд его устремлен вперед, в будущее».

Смотрит вдаль Пржевальский...

Этот взгляд в будущее вполне понятен и закономерен. Жаль только, что проекцию великих деятелей нашего прошлого в современность авторы выражают так единообразно, главным образом при помощи задумчивых взглядов или отдельных пророческих афоризмов. Этого явно недостаточно, чтобы выразить живую органическую связь выдающихся людей прошлого с нами.

Живыми, страстными, полнокровными хотят видеть своих предшественников наши ученые, новаторы, изобретатели, люди широкого творческого размаха, богатой, многообразной духовной жизни.

В разбираемых сценариях авторы нарядкость однообразно и вяло характеризуют философские, общественные и политические взгляды ученых. В этом отношении герои как-то нивелированы.

На самом деле реальная жизнь того времени на каждом шагу вовлекала передовых ученых в ожесточенную философскую, политическую, моральную борьбу.

Очевидно, и здесь над авторами тяготела в каком-то своем нелепом отражении «теория» бесконфликтности. Какие-то «правила запретного и дозволенного» мешали художникам свободно подходить к творчеству.

В статье об отставании драматургии «Правда» отмечала, что «одностороннее изображение только производственно-технической деятельности героев — результат упрощенного представления о социалистическом реализме. Социалистический реализм требует многосторонности и полноты художественного изображения жизни во всей ее сложности и прежде всего богатства духовного облика человека».

И хотя здесь речь идет об изображении нашей советской жизни, эти слова в полной мере относятся и к изображению прошлого.

Авторы фильмов об ученых прошлого, изолировавшие своих героев от реальной жизненной борьбы, в обстановке которой развивалась та или иная наука, грешили против жизненной правды. Уделяя основное внимание исключительно научным проблемам, авторы неизбежно приходили к тому, что вместо биографии великих ученых у них получались «биографии» отдельных научных открытий.

Органическое единство художественного биографического фильма определяется образом ученого, через этот образ зритель познает все остальное — и животрепещущий смысл науки, и драматический ход процесса научного исследования, и эпоху.

Нарушение этого единства ломает жанр, суживает масштабы произведения, локализует большую тему науки в специфическом материале. Между тем прогрессивная научная мысль прошлого, рожденная передовыми общественно-политическими и философскими идеями своего времени, пробивала себе дорогу в ожесточенной борьбе и никогда не замыкалась только в свой собственный материал.

Передовые ученые прошлого никогда не считали, что наука существует для науки

и что развитие ее идет по имманентным ей законам — в этом было их отличие от реакционных ученых. Передовые ученые прошлого считали, что наука существует для жизни, и в этом их сходство с учеными нашего времени.

Вот эту правду взаимосвязи науки и жизни надо изображать.

Быть может, широкому и более полному изображению этой правды в фильмах об ученых в известной мере мешало узкое определение жанра таких произведений.

Определение «научно-художественный жанр» (или «художественно-научный», как иногда говорят, в зависимости от того, что в фильме преобладает: наука или «художество»), на наш взгляд, весьма и весьма условно.

Не может быть жанровым признаком профессия героя. Нельзя считать принадлежащими к какому-то «художественно-производственному» жанру фильмы, героем которых является рабочий, или к «художественно-колхозному» жанру — фильмы, рассказывающие о колхозниках.

Искусственное дробление жанров может только запутать художников, сузить их творческие замыслы, привести к одностороннему изображению жизни.

Живое волнение зрителей может возникнуть лишь тогда, когда они воспримут творческий труд ученого, художника, инженера в широком жизненном контексте, в реальных человеческих связях, а не в искусственном ограничении.

Строить кинобиографию великого ученого только на его научной деятельности столь же нелепо, как строить ее исключительно на одних бытовых подробностях его жизни.

Биография великого человека — это всегда полный реальный образ его жизни, и отрывать человека от ученого или сдабривать показ ученого дозой «человеческого» значит уподобиться алхимикам и фабриковать своего рода гомункулусов.

Первоосновой, исконным поэтическим материалом искусства является человек во всей полноте его жизни, во всех его общественных, политических, профессиональных, личных и всяких иных связях, со всеми его страстями, борьбой, срывами и победами.

Разбирая книгу Кс. Полевого о Ломоносове, Белинский писал:

«Уменье поэтизировать свой предмет... юность Ломоносова, постепенное развитие его гения и сознание своего призвания, жизнь в Германии, любовь, женитьба, бегство в Россию, первые успехи, борьба с невежеством,—словом, весь Ломоносов, вся жизнь его изображены так просто, благородно, увлекательно, с таким одушевлением. Вы читаете не компиляцию, не сбор фактов, а видите живую и полную картину, чем дальше, тем сильнее приковывающую к себе ваши глаза. И не могло быть иначе; все создание проникнуто идеей, и вы везде, как в общности, так и в малейших подробностях, видите эту идею, а эта идея—внутренняя **жизнь человека и гения...**

Все создание проникнуто истинной художественностью, достойной своего высокого предмета. Мы уже сказали, что это и не роман, и не биография в точном смысле этих слов; но это дело и ума, и фантазии, это **поэтическая биография,** принадлежащая и к науке и к искусству,—род совершенно новый, оригинальный». (Подчеркнуто мной.—*Ю. В.*)

В этом отрывке блистательно определены те элементы, которые часто предаются забвению некоторыми авторами биографических сценариев: поэтизация предмета, полнота и увлекательность изображения жизни великого человека, органическая идея, проникающая все создание и выраженная, как внутренняя жизнь человека и гения... И, наконец, великолепный термин — поэтическая биография, принадлежащая равно науке и искусству,—определение куда более широкое и точное, чем «научно-художественный» жанр.

Нам кажется, что художникам нет смысла стреноживать себя слишком узко понятыми жанровыми определениями: это мешает свободному изображению жизни. Лучше подходить к определению своих задач шире, «по Белинскому», для которого правда жизни в искусстве была превыше всего.

На путях многостороннего отражения жизни, воплощения в подлинно художественных образах ее реальной правды возникали лучшие наши биографические произведения, ставшие классическими, как, например, Чапаев. На этих путях утвердит свое будущее разновидность биографических кинопроизведений—фильм об ученом, в высокой степени нужный и увлекательный, дающий прекрасные примеры жизни, имеющий огромное воспитательное значение для нашей молодежи.

И. ВАЙСФЕЛЬД

СЦЕНАРИЙ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОГО ФИЛЬМА

Приключенческие книги и киносценарии — составная часть нашей литературы — имеют большое значение в деле воспитания молодого поколения да и вообще широчайших слоев читателей и зрителей.

Показывая в простой, доходчивой, увлекательной форме горячую любовь советских людей к своей социалистической Родине, их замечательные волевые качества: мужество, стойкость, находчивость, героизм, кинопроизведения приключенческого жанра расширяют кругозор зрителей, обогащают их знанием новых сторон жизни, способствуют закалке характера, воли.

Герои наших приключенческих кинокартин — благородные и смелые люди, карающие зло, проявляющие силу и бесстрашие в борьбе за правое дело, — служат для зрителя примером стойкости, отваги, душевной чистоты, целеустремленности.

Прекрасна романтика приключений, смелых подвигов во имя Родины, дерзновенных поисков и свершений, ярких событий и чувств то напряженных, острых, то забавных, смешных, трогательных. Вот почему надолго сохраняются в памяти и «Красные дьяволята», поставленные почти тридцать лет тому назад, и относительно недавние фильмы «Подвиг разведчика» или «Смелые люди»; вот почему с таким интересом ждут читатели выхода очередной книги «Библиотеки приключений» Детгиза или «Библиотеки военных приключений» Воениза.

Лафарг в своих воспоминаниях пишет, что Маркс «проявлял особенный интерес к рассказам, богатым приключениями и юмористическим элементом» [1].

[1] Маркс и Энгельс об искусстве, М.—Л., 1938, стр. 661.

Авиаконструктор А. Яковлев в «Рассказах из жизни» подчеркивает заботу товарища Сталина о развитии приключенческой литературы.

Невнимание к жанру приключений может лишь обеднить нашу литературу и кино.

К сожалению, писатели и кинодраматурги мало пишут сценариев приключенческих фильмов, а создавая такие сценарии, очень неуверенно и далеко не в полную силу используют специфические средства художественного воздействия, свойственные этому жанру.

В приключенческом сценарии драматический конфликт особенно отчетлив, обострен и проявляется в форме открытых столкновений, непримиримой борьбы, нередко опасной для жизни героев. «Теориям» бесконфликтности, бессюжетности тут делать нечего.

Тот, кто боится показывать победу нового в борьбе с трудностями, с отрицательными явлениями в жизни, кто не владеет оружием смеха для обличения врага, обычно отмахивается от приключенческого сценария, как от «низкого» жанра.

Из старшего поколения кинодраматургов, пожалуй, только Н. Эрдман и М. Вольпин упорно, последовательно, преодолевая трудности и ошибки, работают в области приключенческого фильма.

Давно не пишет приключенческих сценариев К. Исаев — автор «Подвига разведчика».

Не пишут, к сожалению, в жанре приключений С. Михалков, Н. Вирта, Е. Помещиков, Г. Мдивани и другие писатели, которые могли бы плодотворно работать в этой области.

По-настоящему не привлечено к кино и внимание таких прозаиков, написавших

приключенческие повести и романы, как Г. Тушкан («Разведчики зеленой страны»), Н. Томан («По светлому следу»), или писателей-ученых, как И. Ефремов и другие. Очень мало выпускников сценарного факультета ВГИК специализируются в популярном и любимом народом жанре приключений.

В сборниках Госкиноиздата и кинопериодике не опубликовано ни одной статьи или исследования о приключенческих фильмах.

Нельзя допускать замораживания жанра, в котором советская кинематография имеет замечательные достижения. В кратчайший срок приключенческий фильм вновь может занять достойное место на экранах страны. Для этого важна широкая и планомерная организаторская работа киностудий по привлечению авторов и созданию постоянного состава специально подготовленных актеров, одаренных в художественном отношении и прошедших разностороннюю школу физического воспитания; по укомплектованию съемочных групп творческими работниками, знающими основные виды сложных экспедиционных съемок; по подготовке новых режиссерских кадров.

Но прежде всего необходимо обсудить в порядке творческой дискуссии вопросы развития приключенческого жанра в кинодраматургии для того, чтобы темп производства картин не замедлялся из-за отсутствия хороших сценариев.

В этой статье мы коснемся только двух частных вопросов: жизненного материала и характера героя.

Наиболее активная и, можно сказать, преданная аудитория приключенческих картин — это зрители детского и юношеского возраста. Кто не зачитывался в юные годы приключенческими книгами, кто не смотрел по нескольку раз приключенческие фильмы!

На этом основании у некоторых работников кино возникало убеждение, что героями приключенческих картин должны быть дети, как наиболее близкие своим зрителям по психологии и уровню развития. Верно ли это? Разумеется, дети могут и должны быть героями картин, и не только предназначенных для детской аудитории.

Но мир героев приключенческих фильмов не может быть сведен только к миру детей, ибо, во-первых, детям и юношеству интересна не только «своя» жизнь, и, во-вторых, значительную часть аудитории приключенческого фильма составляют взрослые зрители.

При отборе жизненного материала, фактов и событий действительности нужно прежде всего исходить из того, насколько этот материал может помочь раскрыть героический характер советского человека (или лучших передовых людей прошлого, если речь идет об истории), его бесстрашие в преодолении трудностей, передать романтику познания, постижения нового, пафос осуществления цели, отвечающей интересам Родины. Желательно, чтобы атмосфера, обстановка действия расширяла горизонт зрителя, была многокрасочной, интересной, впечатляющей.

Советский человек живет полной, яркой жизнью, наша действительность ежедневно дает для драматурга бесчисленное количество фактов, событий, которые могут послужить толчком, материалом для создания увлекательного художественного произведения. Автору приключенческого сценария должны быть особенно присущи пытливость и темперамент исследователя, чувство нового, умение увидеть в отдельных жизненных явлениях истоки сюжета, черты будущего фильма. Для обогащения своих произведений, для поисков нового интересного жизненного материала автор должен пытливо всматриваться в конкретные черты быта, в повседневный творческий труд советских людей.

Раскроем, к примеру, газеты только за один день—25 марта 1952 года. Какие сообщения в них могут непосредственно послужить поводом для изучения материала будущего приключенческого сценария?

«Правда» в этот день в заметке «Спасение охотников за тюленями» сообщает:

> РИГА, 24. (Корр. «Правды»). 16 марта члены эстонского рыболовецкого колхоза «Советский партизан», расположенного на острове Кихну, отец и сын — Юхан и Август Весик — отправились на тюлений промысел. Пока они охотились, лед отошел от берега и охотники очутились в открытом море. На их поиски вылетели самолеты и вышел в море ледокол «Илья Муромец». 22 марта охотники были обнаружены на льдине в Рижском заливе и взяты на борт ледокола

Сегодня вечером ледокол «Илья Муромец» доставил спасенных эстонских охотников в Рижский морской порт».

Как много можно увидеть за этими скупыми строками!

Здесь и романтика повседневного самоотверженного труда морских охотников, и живые черты замечательного духовного облика колхозников, яркие народные характеры.

Сценарист, который знает жизнь охотников моря и дополнительно изучит быт рыболовецкого колхоза «Советский партизан», моряков ледокола «Илья Муромец» и летчиков — ледовых разведчиков, может создать на этом материале увлекательный сценарий!

Краткая заметка в «Известиях» в этот же день переносит нас с берегов Балтики к Тихому океану. В сообщении из Владивостока под названием «Приморские охотники» читаем:

«Села Санчихеза и Лаулю расположены в верховьях горной реки Имана в Приморье. Девственная тайга окружает их. До ближайшей железнодорожной станции — 160 километров.

Колхозники этих сел занимаются сельским хозяйством и охотой на пушного зверя... В зоопарках Москвы и других городов страны живут уссурийские тигры, пойманные охотниками села Лаулю. Председатель Лаулинского сельского совета Т. Черепанов и колхозник К. Калугин поймали по семи тигров. И. Трофимов сдал государственным зоопаркам двенадцать тигров. Недавно он с группой товарищей поймал еще четырех тигров».

У нас еще не было ни одной цветной звуковой картины о таких людях, как Т. Черепанов, К. Калугин и И. Трофимов, о таежных следопытах, об Уссурийской тайге, осваиваемой хозяевами земли — советскими людьми.

В первой части картины «Пржевальский» показано прошлое Уссурийского края. Приключенческий фильм мог бы не только полнее показать необыкновенное богатство его животного и растительного мира, но и выразить красоту и силу людей Советского Приморья, преобразивших свой край и добившихся его расцвета.

«Красная Звезда» 25 марта поместила под заголовком «Охота на медведя (письма из охотничьего хозяйства)» корреспонденцию Ивана Падерина, рассказывающего об искусстве охотников, о приемах борьбы с хищниками.

Воспитанию морально стойких физически закаленных советских людей помогли бы фильмы, увлекательно рассказывающие об отваге, находчивости, смекалке, умении охотников.

Многое может подсказать воображению драматурга и краткая заметка о скромном празднике ребят «День птиц», появившаяся в этот же день в газете «Московский комсомолец».

Напомним, что основой работы В. Гусева и И. Пырьева над сценарием фильма «Свинарка и пастух» послужила предвоенная Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Здесь, в гуще народного празднества, родилась идея будущего фильма. Но и «День птиц», который отмечают школьники городов и сел, мог бы натолкнуть на мысль о сценарии. Здесь можно было бы развернуть интересные приключения детей, перебрасывать действие в разные, одно другого увлекательнее, места нашей страны!

В тот же день внимание читателя «Московской правды» останавливает заметка в несколько строк о строительстве в Кара-Кумах автодорожной магистрали, связывающей Красноводск с Тахиа-Ташем. В этой заметке нет никаких подробностей, но она дает ориентир для проникновения в не исследованные еще кинематографом области. У нас готовятся и вышли документальные картины и выпуски хроники о стройках коммунизма, создаются сценарии широких эпических полотен, посвященных великому Сталинскому плану преобразования природы. И рядом с ними может быть поставлена картина, рисующая отдельный участок гигантской стройки и небольшую группу героев. Ведь магистраль в пустыне прокладывают люди большой закалки, покоряющие в борьбе стихию, люди с ясной целью, настойчивостью в ее достижении и твердостью характера, ломающей все и всякие преграды.

Огромный, практически неограниченный материал для приключенческих картин следовало бы свести силами Сценарной студии и кинокомиссии ССП в некую тематическую программу, которая наметила бы перспективу развития жанра и дала

бы, пусть в самой общей форме, известное направление творческим поискам кинодраматургов. Такая наметка должна охватывать темы, материалы, факты, недостаточно освещенные или совсем незатронутые киноискусством. Назовем некоторые из них.

Режиссер К. Юдин на киностудии «Мосфильм» снимает сейчас приключенческий фильм по сценарию М. Вольпина и Н. Эрдмана «На далекой заставе» (см. «Искусство кино» № 5, 1952 г.) о советских пограничниках, верных стражах безопасности Советской страны на сухопутной границе. Следует продумать темы героико-приключенческих фильмов и о пограничниках, охраняющих морские и воздушные рубежи, пресекающих коварные диверсии американо-английских поджигателей войны.

Достойны яркого изображения наши моряки торгового флота — те, кто, невзирая на происки врагов мира, доставляют советское зерно голодающим Индии или пострадавшим от наводнения в Италии, кто следует по освоенным трассам Арктики, кто на легких парусниках совершает далекие рейсы.

Кино очень мало рассказывает о геологах, о туристах, о покорителях горных вершин, исследователях тайги, морских и озерных глубин. Насколько велико воспитательное значение таких картин, видно хотя бы по факту из биографии М. Расковой. Вспоминая о героическом перелете на Дальний Восток, она рассказывала, как в один очень острый и опасный момент, когда, казалось, невозможно было выбраться из таежной трясины, ей на помощь пришел... приключенческий фильм «Девушка с Камчатки» (режиссер А. Литвинов); она восстановила в памяти, как поступила в аналогичном случае героиня этого фильма, и благодаря этому нашла путь к спасению.

Давно не было у нас сценариев о повседневной жизни летчиков гражданской авиации, доставляющих врачей для спасения жизни больных, о воздушных десантниках, борющихся с лесными пожарами, и т. д.

Многие области спорта дают богатые возможности создания увлекательных приключенческих сюжетов: фехтование, борьба, бокс, плавание, лыжи и т. д.

Больше внимания, чем это было до сих пор, должно быть уделено научным поискам и научной фантастике. Достаточно назвать исключительно интересную дискуссию по поводу тунгусского метеорита, работы научных экспедиций в районе его падения, а также вопросы межпланетных сообщений, чтобы стало ясно, что и эта область может быть источником ярких научно-приключенческих картин.

Из плана создания приключенческих сценариев не могут быть исключены и исторические темы, в первую очередь о русских путешественниках, исследователях и открывателях новых земель С. Дежневе, А. Никитине, В. Атласове и других.

Уже в самом выборе жизненного материала должна проявиться ясность творческой задачи сценариста и стремление его найти яркую форму. Познание нового тогда будет для зрителя радостным, эстетически полноценным, когда фильм будет сделан с хорошей выдумкой, вкусом, изобретательностью, в темпе, с юмором. Применение ремесленных приемов, пресная бессюжетность способны лишь отравить впечатление зрителя и умертвить живое начинание. Поэтому, разрабатывая тематические предположения, следует прислушаться к советам и пожеланиям «бывалых людей», педагогов, ученых, журналистов, ценителей и любителей приключенческого жанра.

* * *

Существует распространенная точка зрения, что специфика приключенческого фильма заключается в событии, а яркие характеры — особенность «обычной» кинокартины.

Такое противопоставление в сущности своей глубоко неправильно. Естественно, что без увлекательного сюжета, насыщенного событиями, немыслим приключенческий фильм. Но это не должно привести к обезличенности в раскрытии образов людей. Драматургия советского приключенческого фильма — это также драматургия характеров, только выявление их здесь имеет известную специфику, в некоторых отношениях оно даже более сложное и трудное, чем в других жанрах. Действие в неожиданных переменах, «поворотах», диалог, соответствующий исключительной обстановке и напряжению событий,—вот главные средства раскрытия характера в произведениях этого жанра.

Лишите, например, героя в «Подвиге разведчика» характера, реальных черт советского человека, и фильм поблекнет, уйдет из него самое дорогое, подлинно волнующее зрителя. Достоинство «Подвига

разведчика» заключается в единстве острого, захватывающего сюжета с жизненно правдивым изображением характера советского человека. Используя факты жизни Героя Советского Союза Кузнецова, сценарист создает динамичное, действенное произведение. В образе Федотова — разведчика, действующего в тылу врага, — правдиво показаны моральное превосходство советского человека над самыми сильными и опасными представителями фашистского лагеря, историческая правота и благородство дела, которое защищал Федотов. Социалистическое общество, воспитывающее таких людей,— вот источник выдержки перед лицом любых испытаний, находчивости, силы, мастерства советского разведчика.

Характер героя хорошо выявляется, например, в сцене объяснения со Штюбингом, матерым фашистом, уверенным в силе испытанного метода шантажа. Но Федотов отлично знает биографию Штюбинга, знает факты, скрываемые им от своих фашистских хозяев, и, используя это обстоятельство, заставляет его сложить оружие, подчиниться своей воле.

Федотов во вражеском окружении, глубоко законспирированный, в форме немецкого офицера, неожиданно встречает Штюбинга, который узнает его. Боевое задание, выполняемое Федотовым для блага Родины, под угрозой срыва.

«Снова, по другой стороне улицы, проходит неторопливо, усталой походкой Федотов. (У фонаря нет никого. Он медленно удаляется. Исподлобья смотрит вперед, и на секунду сквозь маску обывателя проглядывает настоящее лицо Федотова).

Прямо на него в полной форме обершарфюрера СС с «Железным крестом» на груди идет человек с маловыразительным лицом и острыми глазами. Мы видели его в Москве одетым в красноармейскую гимнастерку, небритого и грязного, тогда он звался Карповским.

Они видят друг друга одновременно. Они одновременно узнают друг друга.

Между ними пятнадцать шагов.

Короткий взгляд Федотова — кругом немецкие солдаты. Офицер с большим догом. Ни одной дыры, куда можно нырнуть.

Между ними десять шагов.

Штюбинг не торопится, он видит — Федотову не уйти.

На лице Штюбинга почти дружелюбная усмешка. Федотов идет прямо на него.

Голос Федотова (напряженный, ровный, монотонный — отражение его мысли). Узнал... Бежать?.. Бессмысленно... Найти выход раньше, чем он поднимет шум. Найти выход раньше. Раньше...

Улыбающийся Штюбинг.

Федотов.

Вот они сближаются, подходят друг к другу. Подошли.

И Федотов улыбается.

Штюбинг (словно собирается заключить Федотова в объятия). Какая встреча! Недаром меня называют счастливчиком. Господин майор, если не ошибаюсь? Правда, у меня хорошая память?! Но, я вижу, вы улыбаетесь?»

Штюбинг уже хвастается наградами, которые он получит за пленение Федотова. Но события принимают неожиданный оборот, когда в наступление переходит Федотов. В его руках аргументы, которые наповал убивают врага: он напоминает Штюбингу о его показаниях, данных в Москве:

«Федотов. ...Вы хвастали хорошей памятью, а забыли о многом. Не помните? Я вам напомню. Разве вы не говорили, что Руммельсбург не любит предателей?

Штюбинг отдергивает руку, которой он держал Федотова.

Штюбинг. Что?

Федотов. Если это неправда, вам нечего волноваться, и Руммельсбург спокойно выслушает рассказ о провале своей старой, испытанной довоенной агентуры. И о том, как вы выдали Кройзинга, Мюллера, Шихматова, Бауэра... Словно сейчас я слышу, как вы говорите: жить... жить.. только жить! (Он ударяет Штюбинга по плечу.) Нет, Штюбинг, вы напрасно хвастали памятью. Вы забыли о том, что сорвали превосходно задуманную операцию Руммельсбурга. (Пауза.) Насколько я знаю его по вашему описанию, он повесит вас не задумываясь. Может быть, даже раньше, чем меня...»

В этом, как и в других эпизодах, построенных на острых столкновениях, сюжетное движение не остается внешним, а захватывает большое содержание и служит выявлению характера, волевых качеств Федотова.

Поучительно сопоставить, как даны характеры в другой приключенческой картине—«В мирные дни».

Хорошее знание быта нашего морского флота позволило сценаристу и режиссеру фильма рассказать о мужестве, боевой за-

калке, военном мастерстве советских подводников. Основные события фильма, показывающие советских моряков в действии, в преодолении трудностей, даны правдиво. Однако в сценарии есть и аморфные решения эпизодов, снижающие воспитательное и эстетическое значение картины.

Сюжетные положения и эпизоды, насыщенные точными жизненными деталями, рисующие характеры, полноценны. Как только автор отступает от этого принципа, эпизод становится пустым, он не оставляет впечатления в душе зрителя.

Вспомним, например, сцену, когда командир Орлов предлагает четырем членам экипажа покинуть подводную лодку, чтобы таким образом сохранить им жизнь, а сам вместе с двумя моряками остается в отсеке на верную смерть. Сцена убедительно передает патриотические чувства советских воинов, их героизм, благородство. Диалог в ней, двигая сюжет, обрисовывает и черты духовного облика героев.

Красочность диалогу придает прежде всего смысловая точность, ясное понимание автором цели действия героев. В сценарии «В мирные дни» есть такая деталь. Офицер Орлов играет в шахматы с Панычуком, матросом недостаточно собранным и дисциплинированным. Панычук делает неудачный ход:

«Орлов. Теперь конь летит.

Панычук. Не заметил... Позвольте ход обратно?

Орлов. Пожалуйста. Только не приучайтесь к этому. В жизни ведь ход обратно не возьмешь.

Панычук. Тогда я не возьму.

Орлов. Правильно.

Панычук. Мат?

Орлов. Как будто так».

В немногих словах, сказанных на ходу, зритель ощущает своеобразие характеров действующих лиц.

Но как только автор забывает об обязанности писателя правдиво передавать духовную сущность героев, их интеллектуальный и нравственный облик и заменяет живое слово безличными репликами, бессодержательными недомолвками, оторванными от действия и реальных характеров, в надежде, что сюжетное положение само по себе увлечет зрителя, сразу блекнет изображение, затемняется авторская мысль.

Вот как изображены в сценарии отношения Орлова и Лены. Орлов на берегу моря говорит близкому ему человеку:

«— Леночка, Лена! Вы мне больше ничего не скажете?

— Сегодня нет, больше ничего не скажу.

— Ничего!»

Лена не отвечает: планы заходящего солнца и морского пейзажа прерывают разговор.

В финале автор возвращается к этим героям. Однако и здесь текст скуден и невыразителен. Орлов вновь в тех же выражениях повторяет свой вопрос. Правда, Лена уже не отказывается отвечать. «Сегодня все скажу, все!» — говорит она, но снова, в момент, когда автор мог, наконец, хоть несколькими штрихами охарактеризовать отношения любящих людей, другие кадры разъединяют зрителя с героями.

Ни ссылки на особенности жанра, ни наивные претензии выдать повторение одних и тех же слов за некий художественный прием, ни монтажные ухищрения не могут оправдать косноязычия и обезличенности героев в этих сценах.

Не случайна поэтому же неудача и другого эпизода, посвященного герою фильма Панычуку и его подруге Шуре. Авторы слишком общо изображают, как сложились отношения этих людей, как крепла дружба, как росло их доверие друг к другу. В репликах Шуры преобладает вопросительная форма. То и дело Шура бросает: «Да ну?», «А что?», «Что значит не надо?», «А почему, Павлик?», «Так уж сразу и сыграл?», «А причем тут балерина?».

И это вовсе не проявление любознательности юной Шуры. Ей просто не о чем говорить, и эту бедность мысли авторы фильма пытаются прикрыть внешней динамичностью речи, помогающей «цеплять», реплика за репликой, вязь натянутого, пресного разговора.

Снова в этой сцене вместо живого характера перед зрителем предстают условные знаки, лишь отдаленно напоминающие полнокровных людей.

Горькое чувство неудовлетворения оставляет в фильме и эпизод возвращения из плавания, когда моряки, ничего не зная о предстоящем злодейском нападении врагов, готовятся к встрече с родными и близкими. В этом эпизоде нет ни юмора, ни лирической интонации, ни патетики. Однообразные отрывочные вопросы, преобладание междометий производят впечатление подстрочника, по которому еще не прошлась писательская рука.

Такая неполноценная характеристика героев в приключенческом сценарии связана с одним серьезным пробелом в работе сценариста.

И. Прут лишает некоторых своих героев биографии. Автор и режиссер, видимо, сами как следует не знают, кем были действующие лица до начала событий фильма.

Очень хорошо, что И. Прут рассказал о рыбацком прошлом Панычука, о его детских годах, проведенных на море. Это помогло кинодраматургу понять своего героя, наметить движение его судьбы в верном направлении, объяснить как его слабости, так и замечательные достоинства. Несколько строк диалога о прошлом Панычука дали рисунок образа, которому поверил автор, а вслед за ним и зритель.

Но кем были до начала действия фильма Матвеев, Зина, Гриневский, сценарист не знает, как не знает и зритель. В сценарии — это люди без прошлого и с очень условным настоящим.

Опыт Великой Отечественной войны, который не мог не наложить своего отпечатка на характеры и, следовательно, язык действующих лиц, в первую очередь старшего поколения, совсем не ощущается в диалогах. Речь идет, разумеется, не о том, чтобы вводить в сценарий информационные монологи, посвященные прошлому действующих лиц, а о том, чтобы сценарист знал, по-писательски представлял себе всю жизнь героев, их доэкранную биографию и мог на основе этого раскрыть образы героев глубоко и художественно полноценно. Некоторые же персонажи сценария «В мирные дни»—лишь удачно набросанные контуры людей, без плоти и крови.

Напомним, что в сценарии И. Прута «Секретарь райкома», написанном десять лет тому назад, и особенно в сценарии И. Прута и М. Ромма «Тринадцать», написанном пятнадцать лет назад, где ярко были представлены элементы приключенческого сюжета, многие характеры значительно глубже и сильнее, чем те, которые созданы автором в наши дни. А требования к кинодраматургии выросли, они обязательны и для тех писателей, которые свой талант посвятили жанру приключений.

Неотъемлемым качеством хорошего приключенческого сценария должен быть законченный и увлекательный сюжет в соединении с убедительностью и правдивостью характеров.

Яркий жизненный материал, сюжетные находки в сценарии не приобретут необходимой целеустремленности, действенности, если не будут одухотворены значительной идеей, обогащены живыми чертами характера героев. Это требует мастерства, точности мысли, упорного труда сценаристов.

Назрела необходимость в разработке киноорганизациями совместно с писателями содержательной тематической программы подготовки приключенческих сценариев на основе использования и смелого развития лучших достижений советской приключенческой литературы и кинодраматургии.

Дело чести кинодраматургов старшего поколения, прозаиков, авторов приключенческих книг, молодых сценаристов, воспитанников ВГИК оправдать надежды зрителя и добиться нового подъема, расцвета любимого народом жанра.

Н. ГРОМОВ

ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ ГЕРОЕВ

(Заметки об экранизации литературных произведений)

Вполне закономерно желание читателей хорошей книги продолжить знакомство с ее героями на экране, увидеть их вновь ожившими в другом виде искусства. Читатель рассчитывает — и это его законное право,—что такая новая встреча даст ему возможность ближе познакомиться с героями, узнать о них нечто большее, чем раньше. Новая встреча должна обогащать, иначе лучше ее и не было бы...

А ведь, к сожалению, нередко бывает так, что в фильме мы не только ничего нового не обнаруживаем по сравнению с литературным первоисточником, но даже не видим того, что показалось нам дорогим в книге.

Потому-то так часто статьи об экранизации литературных произведений пестрят такими печальными заголовками, как «Обеднение темы», «Искаженные образы», «Фильм слабее романа», «Упущенные возможности» и т. д.

Можно, конечно, понять, что перед авторами сценариев этих фильмов стояла сложнейшая и труднейшая задача изложить на 70—80 страницах машинописного текста содержание, которое укладывается в романе в 500—600 и более страниц.

Быть может, эта задача вообще невыполнима?

Но лучшие образцы экранизации произведений прозы и драматургии неоспоримо доказывают, что умело, глубоко творчески перенесенные на экран образы первоисточника приобретают еще более могучую силу художественного воздействия.

Вспомним такие фильмы, как «Чапаев», «Нашествие», «Повесть о настоящем человеке», «Молодая гвардия», «Кавалер Золотой Звезды», «Далеко от Москвы», «Незабываемый 1919 год». Эти фильмы — одни с большей, другие с меньшей силой — свидетельствуют о том, что воплощение произведений прозы или драматургии в кино вполне возможно и что при этом ценность первоисточника не только не утрачивается, но даже обогащается.

Каждый род, жанр литературы имеет свои законы. Сценарий, даже если он написан по литературному произведению, должен подчиняться своим законам, строиться согласно требованиям своего искусства.

Важно точно уяснить, какие же средства имеет кинематограф, чтобы наилучшим образом воплотить идею и образы литературных произведений, какая связь должна существовать между романом (повестью, театральной пьесой) и фильмом, что обязательно должно сохраниться от первоисточника в кинокартине, в чем преимущество кинематографа перед другими родами искусства? В этих вопросах имеется еще весьма ощутимая путаница.

Не так трудно привести примеры действительно богатейших специфических возможностей кино, как искусства синтетического, владеющего такими изобразительными средствами, которые недоступны или доступны в малой доле другим видам искусства.

Вспомним хотя бы знаменитый эпизод «психической атаки» в «Чапаеве». Как бы ни был изобретателен театральный режиссер, какими бы техническими возможностями ни обладал театр, ничего подобного на сцене сделать невозможно.

Возьмем сцену экзекуции из фильма «Шевченко». Мы слышим дробь барабана, злой посвист шпицрутенов, видим потрясенного, негодующего Тараса. И вот на солдатских плечах плывет гроб с телом заму-

ченного солдата Скобелева... На опустевшем плацу, по следам Скобелева, как будто постаревший от горя, проходит поэт. Подобрав лозу, он заботливо сажает ее где-то за стенами крепости. Затем мы видим уже молодое цветущее дерево... Так всего несколькими кадрами передана огромная драма и выражено чувство великой мужественной любви, во имя которой и посажено в этих пустынных местах дерево как символ жизни, которую нельзя убить. Мысли, выраженные так компактно и наглядно в этих кадрах, вероятно, можно описать в романе, но вряд ли они обладали бы такой великой силой воздействия на нашу душу и уж во всяком случае потребовали бы пространного изложения.

Нет нужды множить примеры для доказательства того, что киноискусство вполне может отразить грандиозные события, описание которых в романе или повести занимает значительно большее по размеру место, чем в сценарии. Дело не в количестве страниц сценария, а в особой емкости его, при которой каждый эпизод, каждый диалог заключает в себе большой смысл, полон глубоких мыслей и сильных чувств.

Лучшие произведения драматургии, тоже по размеру почти равные сценарию, не уступают по своей философской значительности многолистным романам. А кино к тому же обладает еще такими возможностями, которые недоступны театру, и в этом смысле сценарист находится в более счастливом положении, чем драматург.

* * *

В каком отношении находится кинодраматург к авторам экранизируемых романов или пьес, каковы его права и обязанности, как далеко простираются его возможности?

Существует такое изречение: «переводчик прозы — раб автора, переводчик поэзии — его соперник». Думается, что кинодраматург, экранизирующий литературное произведение, во многом является рабом автора первоисточника, но в большой мере и его соперником.

Не всякая экранизация литературного произведения может считаться самостоятельным художественным явлением. У каждого вида искусств есть свои особые и неповторимые законы. С этой точки зрения появившиеся за последнее время экранизации театральных спектаклей («Правда хорошо, а счастье лучше», «На всякого мудреца довольно простоты», «Живой труп» и др.) при всей их ценности нельзя назвать произведениями кинематографического искусства.

В своей статье «Пьеса и сценарий» («Искусство кино» № 6, 1952) В. Петров, говоря о своей работе над экранизацией «Ревизора», убедительно доказывает, что расширение повествования за пределы данного в пьесе развития сюжета не только не обогатит фильм, но даже может нарушить бесподобно нарисованную Гоголем картину.

С другой стороны, простая съемка театрального спектакля не приведет к созданию качественно нового кинопроизведения.

Крайне интересны соображения В. Петрова о том, как же следует экранизировать «Ревизор», сохраняя все богатства художественной манеры великого писателя и вместе с тем используя присущие кинематографу выразительные средства. К сожалению, В. Петров мало приводит примеров, подтверждающих его совершенно правильный творческий принцип.

Автор сценария и режиссер, осуществляющий экранизации, должны бережно, внимательно отнестись к первоисточнику, понять своеобразие произведения, глубоко раскрыть его содержание, бережно сохранить творческую манеру писателя. Сценарист должен стремиться к тому, чтобы литературное произведение получило на экране наиболее полное выражение, чтобы нашли отражение существенные, главные линии романа или пьесы.

Если роман обширный, со многими сложными сюжетными линиями, с большим количеством действующих лиц, сценарист обязан отобрать то, что составляет суть романа, сохранить тех героев, которые определяют главный конфликт, несут в себе основную тему произведения.

Возьмем, например, «Молодую гвардию». Это произведение представляло огромные трудности для экранизации и по своим размерам и по количеству действующих лиц, а самое главное — по стилю. Сценарист С. Герасимов избрал наиболее трудный путь: он сохранил все основные сюжетные линии, большинство действующих лиц, и в то же время он стремился к передаче средствами киноискусства творческого почерка А. Фадеева.

Известно, что первый вариант фильма «Молодая гвардия» подвергся серьезной критике. В редакционной статье «Правды»,

содержащей много конкретных замечаний об ошибках первого варианта, были высказаны и общие соображения о принципах инсценирования литературных произведений.

«Правда» писала: «Авторы инсценировок «Молодой гвардии» ставили перед собой задачу возможно более полно перенести на сцену и на экран все содержание романа. Они пытались точно следовать за автором, забывая подчас, что у сцены и у экрана есть свои законы, отличные от литературных. У театра — своя аудитория, у экрана — своя. Сцена и экран вынуждены в двух- или трехчасовое действие уложить то, что в романе неторопливо развивается на сотнях страниц. На сцене и экране художественные образы по необходимости более концентрированы».

И далее: «... воздействие сцены и экрана на массового зрителя по самому существу искусства более сильно, чем действие книги. Это обязывает работников сцены и экрана к строгому критическому отбору литературного материала. Театральное произведение или кинокартина на литературном материале являются самостоятельными художественными произведениями. Это не копирование, а творчество. Заимствуя художественные образы из романа или повести, авторы инсценировки должны помнить о том, что сцена и экран придают иное звучание этим образам и недостатки литературного произведения проходят через сцену, как через усилитель образа, звучания, идеи».

С. Герасимов со всей ответственностью воспринял указания партийной печати. Исправив недостатки, имевшиеся в первом варианте фильма, он создал самостоятельное произведение искусства. С. Герасимов сумел развить то, что имелось в романе, и более того, исходя из сюжета и системы художественных образов романа, дополнить его содержание в соответствии с исторической правдой.

Экранизация «Молодой гвардии»—хороший образец воплощения литературного произведения на экране, пример внимательного, умного прочтения произведения и переноса его идей и образов в другую область искусства.

Хорошо перенесена на экран и «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого. Автор сценария М. Смирнова очень верно и точно поняла характер литературного произведения, отобрала все то необходимое, что дало возможность раскрыть главную задачу, основную мысль. Добиваясь органической цельности в развитии действия, она сосредоточивала внимание на борьбе Маресьева за возвращение в строй. Поэтому не включена в кинематографический вариант сюжетная линия Маресьева и Оли, поэтому не обрели новой жизни на экране отдельные персонажи повести, присутствие которых в сценарии не вызывалось необходимостью.

В экранизации пьес «Заговор обреченных» и «Губернатор провинции» (фильм «Встреча на Эльбе») можно отметить не только удачное перенесение драматургического материала, но и углубление авторского замысла и более широкий, нежели в пьесах, охват событий.

Хорошим примером экранизации многопланового романа служит также сценарий «Кавалер Золотой Звезды» Б. Чирскова. Известно, что автор первого варианта сценария С. Ермолинский не донес богатства и глубины романа, увлекся побочными эпизодами, утерял главное в жизни героев— борьбу за успехи колхозного строительства на Кубани.

Б. Чирсков, не обедняя личной жизни героев, показывая их во всей сложности, противоречивости, умело выразил главное — их общественную жизнь, борьбу за урожай, за укрепление колхозов. И это придало сценарию идейную значительность, масштабность.

Можно было бы привести и ряд других примеров удачной экранизации литературных произведений. Для всех таких сценариев характерны тонкое понимание творческих особенностей авторской манеры, бережное отношение к литературному первоисточнику, умение раскрыть средствами кинематографического искусства самое главное, основное.

Иной характер носят фильмы, созданные «по мотивам» того или иного литературного произведения. Следует заметить, что такого рода экранизации известны очень давно, еще с младенческого периода кинематографа. За первые два десятилетия существования кино, пожалуй, не осталось ни одного более или менее значительного литературного произведения, которое не нашло бы своего отражения на экране.

Все эти фильмы, за очень редким исключением, строго говоря, нельзя было назвать хотя бы добросовестной иллюстрацией к первоисточнику. В основе своей это бы-

ла беззастенчивая спекуляция на имевших успех книгах.

Нельзя забывать и о том, что существовавшие тогда технические возможности кино не позволяли даже лучшим художникам более бережно подходить к первоисточникам, глубже раскрывать их содержание. Но технические средства киноискусства росли сказочно быстро, а отношение к экранизации изменялось значительно медленнее. Даже после появления звукового кино, когда возможности более полноценного воплощения на экране литературного произведения неизмеримо возросли, все еще продолжали существовать взгляды на экранизацию, как на вольное переложение.

Сценарист, обращающийся с первоисточником по своему усмотрению, может взять за основу какую-нибудь одну из сюжетных линий и развить ее, он может взять историю одного из героев и сделать ее центром рассказа, не считая при этом необходимым сохранять художественную манеру автора, а в иных случаях, наоборот, стремясь к тому, чтобы противопоставить ей свою собственную манеру.

Какими бы серьезными и честными ни были намерения отдельных сценаристов и режиссеров, бравшихся за экранизацию литературного произведения, как бы ни было велико их чувство ответственности, надо признать, что большинство ошибок и просчетов, которые приводили к обеднению, а в отдельных случаях и к искажению оригинала, присущи фильмам, которые поставлены именно «по мотивам».

Вместе с тем известны и положительные примеры, когда литературный первоисточник использовался как повод для создания нового, совершенно самостоятельного кинематографического произведения. Возьмем хотя бы такие классические советские фильмы, как «Мать» или «Чапаев». Можно ли сказать, что фильм «Мать» является в строгом смысле слова экранизацией знаменитой горьковской повести? Конечно, нет. И тем не менее этот фильм был поистине замечательный, он вошел в сокровищницу советского киноискусства.

Нет сомнений, что если бы эта повесть экранизировалась сейчас (а в этом, кстати, есть насущная необходимость), мы потребовали от автора сценария большей близости к первоисточнику, более бережного отношения к сюжету, образам.

«Чапаева», в сущности говоря, тоже нельзя считать экранизацией. Роман Д. Фурманова, как и его дневники, записки, а также и другие материалы, связанные с легендарным героем гражданской войны, послужил материалом для создания самостоятельного, построенного по своим принципам и законам великолепного кинопроизведения.

Возьмем более близкий пример. Сценарий «Незабываемый 1919 год» значительно ближе к пьесе, чем сценарий «Чапаев» к роману. В «Незабываемом» сохранены все основные действующие лица, большинство сюжетных линий, многие сцены, диалоги.

Нам кажется не целесообразным разбирать вопрос о том, что является более значительным — пьеса или сценарий. Вопрос этот праздный и неверный по существу: нельзя возвеличивать один вид искусства, принижая другой. А именно так и поступили авторы статьи «Сценарий о незабываемом» И. Рачук и И. Ольшанский («Искусство кино», № 6, 1951 г.). Они утверждали: «Внутреннюю необходимость перевода пьесы на язык кино определил характер материала: пьеса Вишневского — это эпопея, не укладывающаяся в рамки театрального представления. И не случайно поэтому многие театры вынуждены были прибегнуть к частичным сокращениям пьесы, отказаться от некоторых ее картин».

Но если пьеса Вс. Вишневского действительно «не укладывается в рамки театрального представления», значит, это просто плохая пьеса, не пригодная для постановки? К счастью, это не так. «Незабываемый 1919-й»—лучшая пьеса последних лет и одно из крупнейших достижений советской драматургии вообще. Она сделана с великолепным знанием театра и с умением отлично использовать его возможности. Правда, она трудна для постановки. Однако показательно то, что почти каждый театр, поставивший эту пьесу,—и столичный и областной — одержал большую творческую победу.

Достоинства сценария «Незабываемый 1919 год» очевидны, и они не нуждаются в умалении достоинств пьесы. Этот сценарий является произведением самостоятельным, при том не только потому, что рассчитан на особые, кинематографические выразительные средства. Он в значительной мере отступает от пьесы в развитии сюжета, в характеристике действующих лиц, в решении материала.

В пьесе было мало батальных сцен, те-

ма в основном развивалась через раскрытие внутреннего мира действующих лиц, драматические столкновения между ними. Подавляющее большинство сцен — интерьерные.

В сценарии много массовых эпизодов, картин, воссоздающих дух и атмосферу того времени, облик Питера: очередь за хлебом, деятельность рабочих дружин, митинг на Путиловском заводе и т. д. Весь этот воздух повествования закономерен и необходим для произведения широкого эпического размаха. Все это — приемы несколько иного творческого принципа, чем те, что проявляются в пьесе.

Кинозритель вправе требовать, чтобы в фильме, посвященном обороне Петрограда, борьбе молодой Советской республики с интервенцией буржуазных государств, был подлинный эпический размах.

Поэтому для сценария органичны такие эпизоды, как Версальская конференция, как подготовка кораблей к затоплению согласно предательской директиве, заседание Петроградского Комитета Обороны, бой с английской эскадрой, штурм Красной Горки и т. п. Отлично написанные, они воссоздают сложность и серьезность происходящих событий, придают киноповествованию особую широту охвата исторических явлений, неотразимую силу подлинного документа.

Однако в этом превосходном сценарии есть эпизоды, в которых авторы пытались развить то, что было заключено в пьесе, но не добились успеха.

Отличительным качеством пьесы Вс. Вишневского является художественный лаконизм, строгая отобранность деталей, необходимых для характеристики. Тот или иной персонаж, участвующий даже в какой-то одной сцене, так метко охарактеризован, что сразу становится понятным зрителям во всей сложности своей биографии и психологии.

Всего в одной коротенькой сцене — беседе с товарищем Сталиным — видим мы в пьесе комиссара округа. Непродолжительный диалог, а образ комиссара полностью ясен. Характер комиссара предстает перед нами со всеми присущими ему мельчайшими черточками. Нам ничего не надо узнавать о нем более подробно — все уже известно: незадачливый, ограниченный человек, разваливший работу в красноармейских частях, преступно халатно относящийся к своим обязанностям; забывая о главном, он излишне увлекается концертами и митингами. В этой сцене дан прекрасный образец мастерства драматурга, умелой конденсации характера.

А как выглядит комиссар в сценарии?

Авторы решили приблизить зрителя к непосредственной деятельности комиссара, показать его в «работе» Для этой цели пишется целый эпизод концерта, устроенного в одной из частей.

Что прибавила нам эта сцена нового? Чем она нас обогатила? Ничем. Более того: она нарушила законы художественной правды, отвлекла наше внимание в сторону от главного, основного.

Нам не обязательно надо было видеть, какие же именно концерты устраивает комиссар, как он в блаженном состоянии, разомлев от восторга, удовлетворяет свой невзыскательный художественный вкус; нам важно другое — понять, что этот человек ограниченный, что он не может и не имеет права исполнять обязанности комиссара. Это и было с исчерпывающей полнотой показано в пьесе в метких обличительных репликах Сталина.

В фильме эта сцена решена в комическом плане и несколько благодушна по тону. Она дает неверный ключ к пониманию образа человека, реально мешающего борьбе с врагом.

Вот другой пример. В пьесе, в сцене штаба Родзянко, мы встречаемся с бывшим царским генералом, ныне командиром Красной Армии Николаевым, которого белым удалось захватить в плен. Разговор Родзянко и Николаева очень недолог, но, несмотря на это, образ Николаева вырисовывается с предельной ясностью и законченностью.

Николаев по складу своему и по духу — настоящий русский человек. Нет для него ничего дороже своего народа, своей родной, бесконечно любимой земли. С первых дней революции он отдал ей свои знания, свой талант, свою жизнь.

И вот Николаев стоит перед своим врагом. Как различно сейчас их положение! Один — честный патриот, со связанными руками, лишенный возможности борьбы; другой — выскочка, ставленник иностранных держав, торгующий родиной оптом и в розницу.

И в этом неравном поединке торжество победы за Николаевым! Поэтому-то он, обреченный на смерть, так спокоен, и поэтому так истеричен Годзянко.

Эта сцена нужна была драматургу, чтобы показать, что уже в первые дни рождения нового мира все лучшие люди — люди честного, открытого сердца и светлого ума — стояли бок о бок со всем народом.

В сценарий эта сцена с Николаевым не вошла, но тема нашла свое выражение. Более того, ей уделено даже большее внимание, чем в пьесе. В сценарии выведена семья Неклюдовых, отец — старый генерал и два его сына — Николай и Александр. Николай относится к революции с ненавистью и злобой; Александр — честный офицер, напряженно старающийся понять события и найти свое место в борьбе. Авторы сталкивают двух братьев и доводят этот конфликт до драматической развязки: Александр погибает от руки Николая. Эпизоды, рисующие судьбу семьи Неклюдовых, занимают в сценарии довольно значительное место.

Как будто бы тема расслоения русского офицерства разработана глубже, чем в пьесе, и во всяком случае — во многом интересно. Однако в семье Неклюдовых более впечатляющими образами получились белогвардеец Николай и сам генерал, который особенно выразителен в финальной сцене, полной глубокого смысла. Образ же Александра, который должен бы стать центральной фигурой в этом «семейном» конфликте, выглядит гораздо бледнее и менее убедительно, чем эпизодический образ бывшего генерала Николаева в пьесе, раскрывающего тему со значительно большей силой и вызывающего любовь зрителя к честному, преданному сыну русской земли.

За этими редкими исключениями все прочие отступления от первоисточника, допущенные в сценарии «Незабываемый 1919 год», закономерны и уместны, и поэтому сценарий надо по праву отнести к положительным образцам экранизации.

К сожалению, можно привести немало примеров, когда изменение в сценарии сюжетных линий и характеристик образов, имеющихся в литературном произведении, не вызваны необходимостью, не подсказаны материалом. В этом случае кинозритель, как правило, хорошо знакомый с первоисточником, увидев его экранное воплощение, оказывается в состоянии полного недоумения.

Печальным образцом подобного сочинительства «по поводу», примером непонимания смысла произведения, его художественного своеобразия, образной системы, принципа раскрытия характеров служит фильм «Алитет уходит в горы». Просмотрев этот фильм, приходишь к убеждению, что его авторы по-настоящему не полюбили роман, не оценили должным образом его достоинства. Их как будто одолевало стремление сделать все наоборот, все переиначить, перестроить на свой лад.

Для чего же понадобились эти эксперименты, чем они были вызваны? Помогли ли они кинозрителю более глубоко воспринять тему, лучше и доскональнее узнать характеры действующих лиц? Нет. Результат этих «исканий» оказался плачевным: фильм получился плохой.

Неудачная экранизация превосходного романа Семушкина свидетельствует о том, что до сих пор еще возможны случаи безответственного отношения к литературному произведению, послужившему основой фильма.

Когда-то некоторые авторы сценариев считали даже особым шиком и признаком талантливости, если литературное произведение подвергалось с их стороны такой обработке, что от него в лучшем случае оставались название да имена действующих лиц. Подобный «творческий прием» есть не что иное, как разновидность формализма, в угоду которому в театре режиссеры препарировали, рассекали живую ткань пьесы, а сценаристы упражнялись в искажении экранизируемых литературных произведений. Надо беспощадно бороться с рецидивами подобных явлений, изредка еще дающими себя знать и сегодня.

Примером невнимательного, поверхностного и, можно сказать, неуважительного прочтения литературного произведения является экранизация «Великой силы». Известно, что одноименная пьеса Б. Ромашева была удостоена Сталинской премии I степени. Такой же награды был удостоен и спектакль Малого театра, рожденный в результате тщательной, упорной работы театра с драматургом.

Вполне понятно, что эта пьеса привлекла внимание кинорежиссеров. Она с особой силой и остротой поставила вопросы борьбы за партийность науки, против космополитизма, против слепого преклонения перед дутыми зарубежными «авторитетами». Столкновение передового советского ученого Лаврова с Милягиным, зараженным ядом низкопоклонства перед всем, что носит иностранную этикетку, и не веря-

щим в могучие творческие силы советской науки, приобрело в пьесе характер страстный и глубокий.

Как будто бы центром сценария осталось то же — показ торжества ученого-новатора. Но авторы сценария решили «освежить» материал и отразить борьбу передовых мичуринских взглядов с ложными теориями морганистов-менделистов. Конфликт между Лавровым и Милягиным оказался смещенным, а основным получилось столкновение Лаврова с неким старым ученым, сторонником реакционных взглядов.

Слов нет, эта тема чрезвычайно интересная, важная и заслуживает того, чтобы найти свое выражение в киноискусстве. Но при чем здесь «Великая сила» Б. Ромашева? Зачем надо было обращаться к этой пьесе, если авторы сценария задумали разработать линию, не имеющуюся в произведении Б. Ромашева?

Своеобразное состязание с автором пьесы, затеянное авторами сценария, закончилось не в пользу последних.

Фильм утратил индивидуальные особенности драматурга, свойственное ему мастерство в разработке образов, характерные черты его творческого почерка. Б. Ромашеву присуще умение связывать общественные и личные линии в поведении героев. Он стремится показать своих героев многосторонне, во всем богатстве их духовного облика со свойственными его перу сочностью и яркостью изображения.

В фильме же преобладают графичность изображения характеров, сухой показ действующих лиц.

Подобные экранизации «по поводу» не являются плодотворными в нашем киноискусстве и не способствуют привлечению писателей в кино.

В уже цитированной статье «Правды» об экранизации и инсценировках «Молодой гвардии» сказано: «Обрабатывая для театра или для кинофильма литературный материал, сценарист и постановщик обязаны исправить недостатки литературного материала, восстанавливать правду историческую и художественную». Вне этих целей произвольные отступления от первоисточника, как правило, не приносят успеха.

Надо сказать и о том, что иногда изменение сюжетных линий первоисточника преследует чисто иллюстративные цели. Так, например, в пьесе «Заговор обреченных» Н. Вирты жена крестьянина Косты Варра рассказывает о том, что в дни фашистской оккупации у них в доме скрывалась Ганна Лихта. Воспоминаниям об этом факте посвящено всего несколько строк, и этого было вполне достаточно.

Нам кажется, что авторам фильма не было необходимости довольно обстоятельно восстанавливать картину побега Ганны Лихта, ее преследования и т. д., ибо все это совершенно ничего не прибавляет к последующему действию, не помогает ни развитию основных конфликтов, ни раскрытию характеров. Вся эта сцена выглядит вставной, органически не связанной с последующими. Что она нам доказывает? Что руководителям коммунистической партии приходилось совершать побеги? Это бесспорно ясно и так. Что их укрывали простые люди? Тоже понятно. И для этого достаточно было одной фразы в каком-нибудь диалоге. Чисто вставными эпизодами выглядит затянувшаяся экспозиция кинофильма «Свет в Коорди», показывающая бегство Роберта Курвеста от наступающей Советской Армии.

Можно привести и другие примеры даже из лучших фильмов, когда недостаточно экономно использован литературный материал, а действенное развитие подменяется иллюстративным решением.

* * *

Бывает и так, что появляется фильм, отмеченный многими достоинствами, авторы которого, казалось бы, бережно и умело подошли к экранизируемому произведению, правильно его прочитали, сохранили центральные сюжетные линии, основных действующих лиц. И все же зритель, просмотрев фильм, отдает явное предпочтение оригиналу.

Таков фильм «Далеко от Москвы», с успехом прошедший по экранам страны и за рубежом. Он представляет собой пример серьезного отношения к экранизации и тем не менее во многом уступает оригиналу по глубине и выразительности.

Еще задолго до появления фильма К. Симонов высказал правильные соображения о трудностях инсценировки или экранизации романа «Далеко от Москвы». Он писал: «В старом понимании вещей все дело свелось бы к простой операции: одна из любовных линий романа легла бы в основу пьесы, а где-то там, за сценой, в виде фона происходило бы строительство нефтепровода.

Но нас не устраивает сейчас такой оборот дела, тем более в фильме... Нам интересен, прежде всего, труд людей, строящих нефтепровод, нас волнуют их взаимоотношения, связанные, прежде всего, со строительством, с той гигантской целью, которая стоит перед ними. Нас интересует нефтепровод не потому, что там, за сценой, работает главный инженер Беридзе, на сцене любящий комсомолку Таню Васильченко. Нет. Все наоборот: нам интересна личная жизнь Беридзе потому, что нас волнует этот человек, который так великолепно строит нефтепровод! Мы готовы внимательно следить за его личной жизнью прежде всего потому, что он нам интересен в его общественной жизни!»

Автор сценария «Далеко от Москвы» М. Папава стремился передать главное, что свойственно роману В. Ажаева: героику труда, высокую поэтичность трудовых подвигов или, говоря словами К. Симонова, «пафос строительства, преодоление громадных трудностей, волю, темперамент, страсть людей». Мы видим в фильме людей, занятых большим и серьезным делом, которому они отдают все свои силы, все помыслы своей души, своего сердца. Для них высшее счастье на земле — быть полезными своему народу, своей Родине. Труд для них — удовольствие, радость, они не мыслят себя вне его.

Сценарист и режиссер стремились итти по наиболее трудному сюжетному пути. В центре сценария и фильма—борьба за нефтепровод. Большинство эпизодов посвящено трудовым подвигам строителей, их мужеству, упорству, творческой силе. Это бесспорная заслуга авторов фильма.

И все же фильм уступает роману, не доносит всей глубины его содержания.

В чем причина?

В. Ажаев в своем произведении очень точно и верно обрисовывает время действия. Это строительство, осуществляемое именно в условиях Великой Отечественной войны. Действие романа происходит далеко от фронта, но мы явственно ощущаем всю напряженность, весь драматизм гигантской битвы. В том-то и сила произведения В. Ажаева, что особая сложность строительства, трудности военного времени в романе не преуменьшены.

При первом же знакомстве с фильмом «Далеко от Москвы» бросается в глаза, что он лишен яркого выражения характера памятных первых лет войны. Правда, герои фильма вспоминают о фронте, слушают по радио речь товарища Сталина. Однако весь неповторимый облик тех дней передан мало впечатляюще. Ни в образах действующих лиц, ни в их взаимоотношениях, ни в колорите изобразительного решения не передано ощущение времени.

Значительно слабее, чем в романе, раскрывает фильм сущность нового проекта, его новаторскую смелость и поистине вдохновенную творческую дерзость. Поэтому утрачены острота и напряженность борьбы за осуществление нового проекта, в ходе которой рос коллектив, разоблачались противники проекта, а колеблющиеся вступали в ряды строителей. Составив весьма смутное понятие о сути проекта, не уяснив его во всей конкретности и осязаемости, кинозрители не смогли стать его горячими защитниками, они не следили взволнованно за его судьбой.

В фильме нет ни одного эпизода, который показал бы автора проекта инженера Беридзе как талантливого и умного новатора. Этот недочет усугублен вялым бесстрастным актерским исполнением роли Беридзе.

Видимо, авторы фильма излишне понадеялись на знакомство зрителей с книгой. Но герой фильма-экранизации должен быть полноценным кинематографическим образом, а не экранной иллюстрацией к книге.

В романе почти ни один образ на протяжении действия не остался без изменений: герои растут, пересматривают свои позиции, ищут что-то новое. Люди строят не только нефтепровод, но и самих себя — свое сознание, характер, отношение к жизни.

В фильме такого движения в судьбах героев мы не обнаруживаем. Они даны несколько статично и уходят из фильма мало изменившимися после первой нашей с ними встречи. Тем самым ослаблена воспитательная сила романа.

В. Ажаев сумел так изобразить своих героев, что у них личное и общественное никак не разделить. В этом особая прелесть романа «Далеко от Москвы», герои которого предстают перед читателем многогранными, во всем богатстве своего духовного мира.

Личные судьбы героев фильма получились малодейственными. Взаимоотношения

Беридзе и Тани, Ковшова и Жени только намечены, но не развиты.

Парторг строительства Залкинд — один из лучших в советской литературе образов партийных руководителей. Не таков этот герой в кинокартине. Роль его в руководстве коллективом строителей не показана. Это некая тень Батманова и только.

Об этом в свое время писал исполнитель ролч Залкинда актер Л. Свердлин. Он подчеркивал, что в романе его герой— «это прежде всего жизнедеятельный человек Сталинской эпохи, творец будущего коммунистического строя. Читатель и зритель любят его не за слова, а за дела. А в процессе съемки иногда именно дела его находят далеко не убедительное разрешение. И в результате на экране появляется «правильный», но абсолютно бездействующий персонаж. Он лишь говорит о событиях, происходящих в фильме, просто регистрирует их результат...

Снимаясь сейчас в фильме «Далеко от Москвы», я чувствую, что в режиссерском сценарии образ секретаря горкома партии Залкинда получился недостаточно жизненным. Слишком много в нем риторики и явно недостает драматургического действия».

Л. Свердлин, указывая на поверхностную по сравнению с романом разработку образа Залкинда в фильме, правильно ставит вопрос о необходимости серьезного подхода к воплощению на экране героев литературных произведений. Нельзя обманывать ожиданий читателей, глубоко переживших роман, повесть или пьесу и хранящих в своем сознании уже сложившиеся художественные образы. Надо уметь сохранить в фильме основные сюжетные линии, основные конфликты, которые давали бы возможность действующим лицам раскрыть себя с наибольшей полнотой, тщательно отбирая выразительные средства с тем, чтобы в экранных образах каждый читатель узнал свое видение героев любимой книги. Ответственность авторов экранизации исключительно велика. Они в своем творчестве должны быть точны и безошибочны, должны уметь понять думы читателей, будущих кинозрителей, почувствовать их вкусы.

Фильм «Далеко от Москвы» несомненно обладает значительными художественными достоинствами, его создатели стремились раскрыть идею произведения, следуя по наиболее сложному, трудному пути. Но во многом они ограничились внешне иллюстративными задачами, недостаточно полно передали дух и колорит романа, обескровили ряд его ведущих героев, в результате чего фильм уступает роману в силе художественной выразительности.

* * *

Единственно правильный путь экранизации литературных произведений — это создание таких фильмов, в которых при соблюдении всех специфических законов киноискусства умело сохранялись бы главные сюжетные линии, основные конфликты и характеристики действующих лиц, существующие в первоисточнике. Только этот путь может по-настоящему сблизить литературу и киноискусство.

Экранизация должна преследовать цель передать то, что составляет существо литературного произведения.

Для советской кинематографии характерно бережное отношение к экранизируемому произведению, внимательное воплощение духа, смысла, художественного своеобразия первоисточника. Эти традиции нам надо всемерно развивать.

Д. ВАСИЛИУ, Л. РУТИЦКИЙ

ПЕРВЫЕ ШАГИ В КИНОДРАМАТУРГИИ

Три года назад окончили мы сценарный факультет ВГИК. Мы получили некоторые профессиональные навыки, получили дипломы, дающие нам звание киносценаристов.

Существует мнение, что система воспитания молодых драматургов во ВГИК куда как плоха, что годы учения проходят для начинающего кинописателя чуть ли не впустую, что программа занятий по сценарному мастерству составлена в отрыве от реальных нужд и запросов кинопроизводства.

Мы, как и многие другие молодые кинодраматурги, далеки от подобного отрицания пользы, приносимой сценарным факультетом ВГИК.

Институт привил нам любовь и уважение к своей профессии, дал довольно широкое представление о работе кинопроизводства, научил основным законам кинодраматургии и практическому пользованию этими законами. Институт помог нам и нашим товарищам выйти в жизнь с определенным запасом знаний, как профессиональных, так и общих, необходимых каждому советскому специалисту.

Спору нет, в работе сценарного факультета ВГИК, во всяком случае в годы нашего учения, было, да, вероятно, есть и сейчас множество крупных недочетов. Прежде всего, выпускники института выходят из его стен зачастую без достаточного знания жизни, знания нашей советской действительности. А это больно сказывается на работе молодых писателей, особенно в первые годы после окончания вуза. Не всегда правильно прививают студентам умение изучать жизненный материал, отделять главное от второстепенного, недостаточно приучают их мыслить конкретно, а не только оперировать довольно абстрактными законами кинодраматургии. Мало внимания ВГИК уделяет воспитанию хорошего литературного вкуса, выработке умения писать не только профессионально, но и литературно полноценно, умения чувствовать и любить слово, работать над ним. В стенах ВГИК подспудно бытует еще мнение, что сценарий де не роман, не рассказ, не полноценное литературное произведение, имеющее право на самостоятельное существование, а лишь некий эскиз будущего фильма, чуть ли не рабочий документ.

Достоинства и недостатки обучения во ВГИК могут быть темой отдельного, серьезного разговора. Мы коснулись этой темы вскользь лишь для того, чтобы подчеркнуть: если мы выходим из стен института в достаточной мере беспомощными, то вряд ли в этом виновата только система обучения. Большая доля вины ложится на нас самих: какой бы идеальной ни была система обучения, студент никогда не сможет стать драматургом, если он сам страстно того не хочет, не стремится активно овладеть писательским мастерством, а живет лишь иждивенческими настроениями в ожидании, когда его научат «делать сценарии».

Признаться, эту истину мы уразумели как следует только впоследствии. А выйдя из стен института, мы лишь обладали желанием писать сценарии, что казалось нам, вправду сказать, делом не таким уж сложным. И плохо бы нам пришлось, если бы в первые же годы своей работы мы не почувствовали дружеской, подлинно творческой поддержки. Мы имеем в виду Сце-

нарную студию и сценарный отдел «Мосфильма», где к нам отнеслись дружелюбно и внимательно, а также мастеров драматургии — прежде всего Л. Арнштама, А. Довженко и других, которые в практической работе многому нас научили, помогли восполнить ряд пробелов институтской подготовки и внушили настоящее уважение к трудному делу сценариста.

* * *

Первой нашей серьезной работой был сценарий «Александр Бородин». Что привлекло нас к этой теме, что заставило отдать ей месяцы и годы труда?

Великий русский композитор Александр Порфирьевич Бородин, автор бессмертной «Богатырской симфонии» и оперы «Князь Игорь»,—выдающееся и чрезвычайно радостное явление в истории русской культуры. Человек огромных, почти универсальных талантов, врач по образованию, он был, как известно, не только замечательным музыкантом, композитором, но и крупнейшим ученым-химиком, другом и соратником Менделеева, Бутлерова, Меншуткина. Он обладал незаурядными литературными способностями — чтоб убедиться в этом, достаточно познакомиться с написанными им самим либретто оперы «Князь Игорь» и с текстами его вокальных произведений. Обширна и общественно-научная деятельность Бородина: он горячий поборник народного образования, один из организаторов первых в России Высших женских медицинских курсов, активнейший член Русского физико-химического общества. Активно участвуя в редактировании журнала «Знание», одного из самых прогрессивных научных органов того времени, он пропагандировал достижения русской науки.

По широте своих интересов Бородин невольно напоминает Ломоносова и Леонардо да Винчи. Человек великого жизненного горения, гигантского трудолюбия, большого стремления к победе в работе и творчестве, Бородин посвятил все силы своей души, весь свой богатырский талант служению родине. Образ этого человека, жизнь которого может стать ярким примером, достойным подражания нашей советской молодежи, глубоко взволновал нас.

Биографии, музыкальному творчеству и общественно-научной деятельности Бородина посвящено множество книг, воспоминаний, сборников писем. Тут и капитальные труды, и короткие заметки в журналах и газетах того времени, и бесхитростные рассказы очевидцев, и, наконец, большое количество интереснейших материалов, связанных с деятельностью «Могучей кучки», членом которой был Бородин.

Сперва у нас (возможно, это случается и с другими авторами сценариев биографических фильмов) в процессе изучения материала возникло одно заблуждение. Когда были изучены первые два-три популярных биографических очерка, все как будто стало ясным: известно, когда родился герой, когда он умер, когда и на ком женился, с кем дружил, что создал. Теперь, мол, осталось смастерить сюжет, разработать эпизоды — и все будет в порядке...

Вскоре мы поняли, что поверхностное ознакомление с десятком-другим дат и фактов не дает еще понимания судьбы героя, необходимого для создания его полноценного образа.

И вот мы углубились в изучение материала, касающегося не только самого Бородина, но и его окружения, его эпохи, стремясь понять жизнь и творчество великого композитора в тесной связи с действительностью. Постепенно нам становилось ясным, какое могучее влияние оказали на него прогрессивные устремления русской общественной мысли второй половины девятнадцатого века, под воздействием каких причин формировались его характер, мировоззрение. У нас складывалось более отчетливое представление и о том, по какому пути развивалось его творчество. Десятки интереснейших фактов о Бородине, в настоящее время забытых или полузабытых, раскрывали перед нами письма и мемуары его современников.

Наконец, приходит радостное чувство от сознания того, что жизнь и характер героя изучены так полно, как это только возможно. Записные книжки с первой до последней страницы исписаны заметками, кратким пересказом наиболее интересных документов... В ушах звучит вся музыка композитора, неоднократно слышанная и проанализированная. И тут начинается, пожалуй, самое трудное — отбор материала: все кажется самым интересным, самым главным, самым важным. Ничего не хочется упустить, все просится на бумагу.

Как втиснуть огромную жизнь в рамки сценария? Как отделить главное от второстепенного, как прочертить основную ли-

нию жизни героя, основные конфликты? Как рассказать на ста страницах машинописного текста обо всей сложнейшей и многообразной деятельности Бородина? Может быть, для опытного драматурга эта задача и не столь сложна. Но нам, новичкам, было очень трудно.

Начались ошибки. Нам прежде всего надо было установить, в чем центральное движение образа Бородина, главные противоречия и конфликты его жизни. И мы пришли к такому заключению. Разумеется, Бородин занимался многими делами. Но ведь первой его музой была музыка. Он написал довольно много, а, вероятно, мог бы написать значительно больше, если бы ему не мешали занятия наукой. Не в этом ли — в борьбе двух муз, науки и искусства, — кроется главное противоречие образа? Кстати сказать, во многих письмах Бородина и его друзей — Стасова, Мусоргского и других — упоминается об этом. Сам Бородин то в шутливой, то в серьезной форме частенько жалуется, что из-за занятий наукой ему некогда писать музыку. И наоборот, его друзья химики сетовали, что музыка отнимает много времени у такого крупного ученого.

Казалось, решение найдено. Оно было найдено и... к счастью, вскоре же отброшено. Мы убедились в том, что оно, может быть, внешне и довольно эффектно, но по существу поверхностно, более того, оно искажает образ героя. Ведь в самом деле, если вдуматься глубже, разве случайно вышло так, что Бородин был одновременно и великим композитором и большим ученым? Разве не мог он бросить занятия наукой ради музыки или хотя бы до предела сократить эти занятия, выполняя их лишь по долгу службы? Раз он этого не делал, значит, не мог. Значит, ему нужны были одновременно и музыка и химия. Значит, его неуемный талант не мог остановиться на чем-нибудь одном: сосуществование музыки и науки были органической потребностью Бородина, а жалобы на нехватку времени, встречающиеся в его письмах, — это лишь огорчение деятельного, энергичного человека из-за того, что сутки слишком малы, в то время, как дел, интересных, важных и нужных родине, становится все больше.

Нет, борьба двух муз в деятельности Бородина — это ложный конфликт. Нам нужно искать правду жизни. Но в чем же она заключается? Можно, конечно, решать эту тему, как рассказ о параллельно идущих, не мешающих друг другу, но и активно не воздействующих одна на другую линиях. Но ведь это и не верно и не интересно драматургически.

Где же правда образа?

Более тщательное изучение жизни и творчества Бородина привело нас, наконец, к правильному пониманию существа его жизненного подвига. Многочисленные документы, творчество Бородина, сам метод его работы свидетельствуют о том, что музыка и наука в его жизни не только не находились в непримиримом антагонизме и не боролись, не только мирно сосуществовали, но и оказывали друг на друга активное положительное влияние.

Занятия наукой, передовое материалистическое научное мировоззрение помогали Бородину-композитору глубже осмысливать свои музыкальные образы. В том, с какой глубиной и последовательностью мог Бородин проникать в исторический материал, родивший его «Богатырскую симфонию» и «Князя Игоря», чувствуется ум ученого. Широкие прогрессивные взгляды передового ученого обусловили тот глубокий философский оптимизм и эпичность, которые свойственны большинству его музыкальных произведений. Наполняя свои произведения сильными и светлыми эмоциями, отражая большие народные движения, он с логичностью ученого, умеющего найти самое простое решение, придавал своим произведениям четкую, ясно очерченную музыкальную форму.

В свою очередь музыкальный гений Бородина благотворно влиял на деятельность Бородина-химика. Его научные выводы несут на себе следы подлинно творческих взлетов мысли, того же неукротимого эмоционального горения, которое ему свойственно и в музыке. При всей значимости научных открытий Бородина они стоят для нас все же на втором месте после музыки. Такую пропорцию мы, естественно, старались соблюдать и в сценарии. Но важно при этом не забывать, что истоки музыкальных и научных успехов Бородина одни и те же: его широкий разносторонний талант, его огромная жажда деятельности, его передовые взгляды мыслителя, его активный патриотизм.

Бородин находился в окружении людей передовой науки и передового искусства. Это и обусловило ясное понимание им жизни русского народа, народных чаяний и стрем-

лений, народного искусства. Это же сделало Бородина-ученого пропагандистом научных знаний, борцом за науку для народа, передовым общественным деятелем.

Следуя за правдой жизни, мы и попытались создать образ Бородина, не расчленяя его деятельности на отдельные стороны, не противопоставляя этих сторон, а как бы в синтезе. Такое решение давало возможность наиболее полно показать Бородина в главном деле его жизни, служило верным ключом к пониманию его многогранного образа и смысла всей его кипучей, разносторонней деятельности во имя интересов, во имя славы своего народа.

Мы стремились проникнуть в творческую лабораторию Бородина, показать процесс его работы прежде всего как композитора и в несколько меньшей степени как ученого, и в то же время показать его как передового общественного деятеля.

Прогрессивные устремления Бородина, выраженные и в активнейшем тяготении к народному мелосу, к тематике, близкой и понятной народу, и в его научно-просветительской деятельности, находились и в прямых и в косвенных антагонистических противоречиях с реакционной политикой царского правительства. Научным и художественным идеям Бородина, его учителей и сподвижников — Менделеева, Сеченова, Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова, ратовавших за прогресс, за народность, за новые достижения русской культуры, противостояли реакционные, антинародные тенденции уничижения русской науки, искусства, низкопоклонства перед иностранщиной. Борьба Бородина за создание новых художественных и научных ценностей переплетается с борьбой против тех, кто или активно противоборствует всему новому или трусливо опускает руки перед лицом реакции.

Такова в сценарии тема борьбы Бородина и его друзей композиторов за торжество идей «Могучей кучки», его борьбы в содружестве с Менделеевым и Сеченовым за открытие Высших женских курсов, таков же смысл важной для раскрытия характера Бородина линии его взаимоотношений с доктором Никодимовым — вымышленным персонажем, несущим в своем характере черты прекраснодушного и трусливого либерализма. Друг и единомышленник Бородина в годы молодости, Никодимов при первых же больших испытаниях оказывается трусом, премудрым пескарем, главная жизненная цель которого — спасение своей шкуры. Бородин резко рвет с этим человеком. Борцу за народное благо чужд и противен пессимизм и растерянность никодимовых.

Такое решение темы подсказало нам и критерий отбора конкретного материала для сценария, благодаря чему мы начали отбрасывать все лишнее, наносное, анекдотическое, не типичное, не «играющее» на основную тему. А надо сказать, что анекдотическое частенько встречалось в наших первоначальных замыслах и даже — чего греха таить! — сильно привлекало нас своей внешней эффектностью, оригинальностью и той ложной «кинематографичностью», от которой не так-то легко бывает сразу отрешиться молодому сценаристу.

В жизни Бородина был, например, следующий факт, много раз описанный мемуаристами и биографами великого композитора. Однажды Бородин шел по Петербургу. Увлеченный какой-то новой музыкальной мыслью, он вытащил из кармана флейту, которую всегда носил с собой, и, продолжая итти, стал наигрывать какую-то поразившую его мелодию. Дело кончилось довольно печально: Бородин провалился в раскрытый погреб. В этом факте нас привлекало многое, прежде всего — любопытная, смешная ситуация. Нам казалось, что этот пример может выразить творческую рассеянность великого человека. Но позже нам с полной очевидностью стало ясным, что этот, как и подобные ему эпизоды, нужно решительно «ампутировать». Творческую одержимость великого композитора следует, думается нам, показывать серьезно, а не в комической ситуации. Кроме того, рассеянность Бородина (как, впрочем, и многих других ученых и художников), право же, третьестепенное свойство его характера. Для таких людей, как Бородин, куда более характерны целеустремленность, собранность воли. Развлекательный эпизод, не прибавив ничего ценного образу нашего героя, лишь снизил бы и в какой-то мере дискредитировал его.

Итак, материал собран, изучен и отобран по той концепции, которая нам казалась правильной. Вчерне наметился уже ряд основных драматургических узлов сценария, ряд конкретных эпизодов, сцен. Теперь дело за тем, чтобы верно построить сценарий, скомпановать главные линии, найти точки их соприкосновения, найти ту сюжетную основу, которая позволит сце-

ментировать воедино все элементы драматургии.

И снова была совершена ошибка, которую мы осознали отнюдь не сразу и от которой смогли отказаться лишь впоследствии.

Мы построили сценарий как цикл более или менее законченных новелл. В каждой был свой сюжет, связанный с тем или иным важным событием в жизни Бородина. Новеллы эти мы расположили в порядке хронологической последовательности событий и соединили их обрамляющей новеллой, в основу которой легли исторически достоверные факты.

Как известно, Бородин не успел полностью закончить и оркестровать свою оперу «Князь Игорь». После его смерти работу по собиранию отдельных фрагментов оперы и оркестровке некоторых из них выполнили Римский-Корсаков и Глазунов. Нашей обрамляющей новеллой и был рассказ о том, как Римский-Корсаков и Глазунов завершили дело своего друга. Сценарий начинался и заканчивался эпизодами, где уже после смерти Бородина Римский-Корсаков и Глазунов приступали к работе и завершали ее. Кроме того, каждая из основных новелл сценария прерывалась сценами работы Римского-Корсакова и Глазунова над партитурой оперы. В этих сценах рассказывалось о находках в архиве Бородина, а каждая из этих находок была предлогом для нового рассказа в следующей новелле о каком-либо событии из жизни Бородина.

Нам казалось, что все получается связно, довольно оригинально, ново, а главное... легко. Повторяем, не сразу поняли мы порочность подобного построения биографического сценария, сомнительную ценность такого «новаторства».

Весь сценарий раздробился на цикл мало связанных друг с другом эпизодов. Многие из них были, пожалуй, по мысли и выполнению правильными. Но вычурная композиция не позволила создать цельной картины, расчленила жизнь героя на ряд отдельных событий, затуманила его образ.

Тогда мы попробовали механически изъять из сценария обрамляющую новеллу. Изъяли — и увидели, что получилось еще хуже. Сценарий буквально рассыпался на отдельные эпизоды.

Пришлось коренным образом переосмыслить всю сюжетную основу, всю композицию, стремясь к такому построению, когда действием движет логика событий и когда за одним событием не может не последовать другое. При такой новой композиции образ Бородина сделался яснее, встали на место основные события его жизни и имеющие к нему отношение факты из жизни Стасова, Менделеева, Мусоргского, Сеченова и других.

В таких творческих поисках и сомнениях формировались сюжет и композиция сценария. В таких же трудах рождался и самый язык, которым он был написан.

Две опасности среди других прочих подстерегают автора биографического сценария. Во-первых, чрезмерная архаизация языка, увлечение характерными для эпохи словечками и синтаксическими оборотами, делающими язык персонажей мертвым, не всегда понятным, условно стилизованным. Особенно трудным кажется нам построение диалога в сценариях, время действия которых сравнительно близко к нашему времени, например, относится, как в сценарии о Бородине, ко второй половине девятнадцатого века. Язык Бородина и его современников — основной словарный запас, синтаксис — предельно близок к языку нашего времени. И вместе с тем есть очень тонкие, иногда почти неуловимые оттенки, свойственные живой речи именно той эпохи. Эти оттенки гораздо труднее выявить, чем более явные отличия между языком нашего времени и, скажем, языком шестнадцатого-семнадцатого века. Мы старались (может быть, не всегда достигая успеха) передать такие характерные особенности языка героев, не засоряя его обилием устаревших речевых оборотов.

Во-вторых, созданию живого, несущего в себе аромат эпохи разговорного языка исторических персонажей частенько препятствует и злоупотребление цитатами. У Бородина, как и у других великих людей, имеется немало интереснейших высказываний в письмах, статьях и т. д. Но как часто цитата, вставленная в разговорную речь героя, сразу омертвляет диалог, делает его неестественным, «книжным»! Ведь способы письменного и устного выражения своей мысли различны у одного и того же человека. Злоупотребляя введением цитат в живую речь, авторы крайне обедняют художественную значимость произведения. Можно привести немало биографических фильмов, герои которых разговаривают выдержками из своих статей. Подобной

же ошибки не избежали вначале и мы. И только позже поняли, что цитату, письменное высказывание героя нужно использовать не буквально, а, сохраняя весь смысл написанного, облекать его в форму живой, разговорной речи.

Так, от варианта к варианту, создавался сценарий «Александр Бородин». Разумеется, мы далеки от мысли утверждать, что сценарий в нынешнем своем виде является совершенным. Но, оглядываясь назад, мы теперь ясно видим свои первые ошибки, допущенные в первой крупной работе, и смеем думать, что в последующих работах нам удалось избежать некоторых из этих ошибок.

* * *

Следующим нашим произведением был сценарий о жизни и творчестве одного из основоположников классической армянской музыки, верного последователя заветов «Могучей кучки» композитора А. Спендиарова.

Сценарий «Спендиаров», над которым мы трудились в содружестве с крупным знатоком творчества армянских композиторов доктором искусствоведческих наук Г. Тиграновым, был для нас как бы продолжением работы над «Бородиным», рассказом о том, как идеи «Могучей кучки» вдохновили творчество нового поколения композиторов, талантливейших представителей музыки народов СССР.

Спендиаров, ученик Римского-Корсакова, был одним из самых ярких продолжателей реалистических традиций, поднятых на огромную высоту великими русскими композиторами. Создатель армянской народно-героической оперы «Алмаст», автор ряда значительных симфонических и вокальных произведений, прогрессивный художник, он оставил неизгладимый след в истории армянской музыки. Начав свой творческий путь в конце девяностых годов прошлого века, он дожил до Великой Октябрьской революции, активно участвовал в строительстве культуры Советской Армении.

Надо сказать, однако, что, несмотря на некоторую общность темы «Спендиаров» с темой «Бородин», несмотря на известную преемственность для нас этих тем, в новой работе нам пришлось столкнуться с совершенно иными, иногда диаметрально противоположными трудностями.

Буквально через несколько недель после того, как мы приступили к работе, увлеченные темой и главным образом самой музыкой Спендиарова, мы обнаружили, что биография Спендиарова крайне бедна событиями, в ней мало ярких, запоминающихся фактов, грубо говоря, по своему внешнему рисунку она мало интересна. Если с первых же шагов знакомства с биографией Бородина можно растеряться перед обилием интереснейших фактов, то здесь оказалось совсем иное.

Жизнь Спендиарова протекала внешне весьма однообразно: жил он спокойно и размеренно, по-большей части в Крыму, иногда наезжал то в Москву, то в Петербург, писал музыку. После революции по приглашению правительства Армении прибыл на постоянное жительство в Ереван и опять-таки спокойно и размеренно работал. Жизнь благополучная и... крайне «невыгодная» для драматурга. Сначала это совсем обескуражило нас. Из чего же создавать сюжет, из чего лепить образ героя, где и в чем искать драматургию?

И начались размышления, как же так получается? Был замечательный музыкант, оставил после себя интереснейшую, проникнутую подлинной народностью музыку, столько сделал для культуры своего народа — и вдруг неинтересная биография? Да может ли биография выдающегося человека быть неинтересной? И что такое, в сущности, биография человека? Есть ли это только внешние факты его жизни? Или также и все его богатые мысли, его творчество, главное дело его жизни? Ведь великий человек именно и велик-то своей биографией, то есть тем, что он сделал в своей жизни.

Несомненно, это относится не только к Спендиарову. Довольно бедны внешними событиями биографии Гончарова, Островского, Римского-Корсакова, Чайковского. Значит ли это, что о каждом из них нельзя создать интереснейший роман, или пьесу, или сценарий? Да конечно же нет!

Так размышления над биографией Спендиарова привели нас к выводу: в сценарии художественного фильма о том или ином историческом герое давнего или недавнего прошлого следует итти не от внешних событий его жизни, не от «анкетных данных» биографии, а от того, что иной раз скрыто для глаза драматурга под этими анкетными данными — от славного труда героя, от его творчества.

Встретившись в работе над биографией-

ми Бородина и Спендиарова с двумя противоположными исходными трудностями— обилием внешних фактов и недостатком их, мы пришли в итоге к одному знаменателю: внешние факты биографии должны носить подчиненный характер по отношению к главному делу жизни выдающегося человека, тому, что он оставил потомкам.

Мы находим подтверждение такой точки зрения в ряде замечательных биографических фильмов, созданных ведущими мастерами советского кино. О главном деле жизни героя, а не о второстепенных перипетиях, связанных с его бытом и личными переживаниями, рассказывает фильм «Мусоргский», об этом же идет речь и в фильмах «Академик Иван Павлов» и других.

И когда мы обратились к творчеству Спендиарова, к обстоятельствам, которые вдохновили композитора на создание того или иного произведения, к людям, которые имели непосредственное влияние на его творчество, к истокам, питающим его музыку, то есть, когда мы попытались проникнуть в существо жизненного подвига Спендиарова, биография его, разумеется, оказалась и интересной и поучительной: раскрылось множество фактов, казавшихся на первый взгляд незначительными, но при более глубоком их изучении, пролившими новый свет на характер героя. Постепенно вырисовывался образ Спендиарова. Оказалось, что внешне спокойная жизнь его была полна переживаний, волнений, высоких порывов. Оказалось, что этот тишайший, скромнейший человек был человеком долга и чести, человеком высоко принципиальным, непримиримым в борьбе. Это была борьба за осмысление своего места в искусстве, за торжество реализма в музыке, за перенесение передовых традиций русского искусства в искусство Армении.

Таким мы и задумали показать Спендиарова. Он появляется в начале сценария как еще неопытный молодой музыкант с хорошими стремлениями, но без умения их воплотить. Мы старались дать образ в развитии, рассказать о том, как и почему Спендиаров, автор небольших лирических романсов, стал создателем большого эпического полотна — оперы «Алмаст», как юношеская, романтическая любовь к Армении постепенно вырастала в действенную силу, в активную любовь певца народа, выразителя народных дум. Жизнь Спендиарова — это не гладкая, ровная дорога, а сложная и многотрудная борьба, которая велась и в тиши кабинета, за роялем, и в горячих спорах о судьбах искусства, и в непримиримых столкновениях с врагами прогресса, с противниками принципа народности, с теми, кто запрещал произведения Спендиарова в годы царизма. Это, наконец, борьба за процветание культуры Советской Армении в первые годы становления этой культуры. Спендиаров не одинок в борьбе. Ему помогают, направляют и учат правде жизни лучшие люди его времени.

Здесь хочется хотя бы вкратце сказать о значении показа жизненных связей основного героя, о том, как важно определить окружение, в котором будет действовать центральный персонаж биографического сценария. В жизни героя эти связи иногда бывают крайне противоречивыми. Возьмем, к примеру, Глинку. Человек прогрессивных взглядов на искусство, он был связан неразрывной дружбой с передовыми людьми своего времени. С другой стороны, в силу каких-то бытовых особенностей, второстепенных склонностей своего характера, он был связан приятельскими отношениями с малоинтересными, а иногда и просто реакционно настроенными людьми, например, с небезызвестным Нестором Кукольником. Подобного рода связи, бесспорно, были случайными и не оказывали сколько-нибудь значительного влияния на личность и творчество композитора.

Совершенно ясно, что в биографическом сценарии рядом с главным героем должны действовать прежде всего его истинные друзья — те, кто оказывал на него активное и благотворное влияние, кто вместе с ним боролся за счастье народное.

При этом, думается нам, вряд ли следует перенасыщать сценарий именами великих людей. Такое перенасыщение не позволяет более или менее полно остановиться на тех или иных исторических персонажах, может превратить сценарий в калейдоскоп портретов, каталог имен. К примеру, А. А. Спендиарову в жизни приходилось встречаться с Л. Толстым, А. Чеховым и М. Горьким. Было бы заманчиво ввести в сценарий всех троих. Но встречи с Толстым и Чеховым не оказали на композитора столь сильного влия-

ния, как встречи с Горьким. Влияние же Горького, на тексты которого Спендиаров, кстати сказать, написал несколько интересных произведений, трудно переоценить. Поэтому мы и выбрали из всех троих именно Горького и постарались показать его благотворное влияние на композитора.

Из многочисленных ведущих музыкантов, с которыми был связан Спендиаров, мы отобрали лишь тех, кто оказал на него самое большое влияние. Это первый и главный учитель Спендиарова Римский-Корсаков, лучший друг всей его жизни Глазунов, великий армянский композитор Комитас. О его роли в жизни Спендиарова и месте, отведенном ему в сценарии, хочется поговорить подробнее.

Сам Спендиаров считал себя духовным учеником и последователем Комитаса, который первый раскрыл миру богатства народной армянской музыки. Узы духовного содружества связывали Спендиарова с Комитасом долгие годы. Но случилось так, что лично с Комитасом Спендиаров не встречался, во всяком случае о такой встрече нет упоминания в литературе. Зная об этом, мы все-таки сочли необходимым ввести в сценарий встречу двух композиторов. Мы отталкивались при этом от мысли, что в художественном произведении могут и даже должны быть авторские домыслы, позволяющие полнее и ярче раскрыть характер и существо деятельности главного героя. Важно только, чтобы подобный домысел не шел вразрез с большой правдой жизни, не противоречил типическому, а, наоборот, помогал его выразить.

Ведь по существу домысел присутствует буквально в любом эпизоде любого биографического романа, пьесы, сценария. Даже там, где автор рассказывает о действительно имевшей место в такой-то день и в такой-то час встрече и беседе исторических героев, он не имеет стенограммы разговора и точного описания поведения людей. Он знает лишь о самом смысле той или иной встречи, того или иного события. Остальное же приходится додумывать, строя эпизод, находя повороты действия, разрабатывая диалог.

Творческий домысел закономерен, без него, собственно говоря, не может быть художественного произведения, не может быть раскрыт внутренний смысл жизни того или иного деятеля. Но при этом мы стремимся додумывать, представлять своим творческим воображением то, что могло и должно было быть, если бы этому почему-либо не помешали второстепенные, случайные обстоятельства, и что не искажает большой исторической правды, а помогает глубже раскрыть ее художественными средствами. Руководствуясь этим, мы и ввели в сценарий встречу Спендиарова и Комитаса, двух единомышленников, живших в одно время и боровшихся за одно и то же благородное дело.

Есть в сценарии «Спендиаров» и целиком вымышленные персонажи, которые представляют народ и судьбы которых мы тесно связали с судьбой композитора. Мы основывались при этом на том, что в действительности такого рода встречи Спендиарова с людьми из народа происходили в разное время и по разным поводам. Показать все эти встречи практически невозможно, да в этом и нет необходимости. Брать же в виде иллюстрации ту или иную отдельную встречу — значит нарушать цельность картины. Делать две-три массовые сцены встреч Спендиарова с народом тоже не хотелось: подобные сцены часто носят характер несколько декларативный, поверхностный. Представители народа могут в них показаться безликими, а композитор неожиданно может получиться неким этнографом, торопливо записывающим мелодии, а вовсе не человеком, глубоко взволнованным народными судьбами.

Поэтому мы решили создать несколько обобщенных образов людей из народа, которые обладали бы своими личными судьбами, индивидуальными характерами и в то же время олицетворяли бы собой судьбу народа, носили бы в себе его типические черты. В сценарии участвует семья бедного армянского крестьянина, народного певца. Мы проводим членов этой семьи через весь сценарий, показываем три ее поколения. Судьбы этих героев все время сталкиваются и переплетаются с судьбой Спендиарова, олицетворяя собой конкретно действенную связь Спендиарова с народом и воплощая тему высокой одаренности, культуры, духовной красоты армянского народа. Эти же герои помогают нам показать, как изменились судьбы народные после победы Великой Октябрьской социалистической революции, какие огромные возможности открыла революция перед народным искусством.

* * *

Творческие уроки, извлеченные из работы над первыми двумя художественными сценариями, будут небесплодными для нас и в дальнейшем. Наш опыт, конечно, еще очень невелик, очень скромен. Но все-таки нам кажется, что для нас самих закончен определенный этап творческой учебы, которую мы надеемся продолжать дальше.

В настоящее время мы приступили к созданию сценария на спортивную тему для киностудии «Мосфильм». В этой теме нас интересует возможность показать жизнь советской молодежи, гармоничность ее духовного и физического развития. Хочется всесторонне осветить значение советского спорта, которое, как нам кажется, заключается в необходимости воспитывать наше молодое поколение здоровым, сильным, выносливым и красивым — красивым духовно и физически. Поэтому мы делаем сценарий не о чемпионах и рекордсменах, а о рядовых физкультурниках, о заводской молодежи, сочетающей занятия спортом с трудовыми достижениями.

Мы попытаемся рассказать в сценарии о высоких моральных качествах, которые воспитывает спорт у советских физкультурников, о том, как эти качества молодежь переносит со спортивных площадок в заводские цехи, в личные отношения.

Почему мы пришли к такой, казалось бы, далекой от двух предыдущих сценариев теме?

Нас, молодых сценаристов, давно уже волнует мысль написать сценарий о наших современниках, о молодежи. Мы сами любим спорт. Но, помимо этого, новая тема нас привлекла и другим. Есть в нашем новом замысле нечто общее, несмотря на все различие и материала и времени действия, с замыслами двух прежних сценариев. Это общее заключается в том, что в центре нового сценария, как и двух предыдущих, стоит судьба одного человека. В первых двух случаях — судьбы двух исторических персонажей, в третьем—судьба вымышленного персонажа, носителя ряда типичных черт, свойственных нашей молодежи, судьба молодого физкультурного тренера. И внутренне, для себя, мы формулируем особенность будущего своего спортивного сценария, как еще один рассказ о главном деле жизни героя, как сжатую во времени, но компактную по количеству событий кинобиографию.

Нам кажется, что многие советские кинокартины, построенные на современном материале, можно без всякой натяжки назвать биографическими. Развернутые биографии вымышленных героев с рассказом о главном деле их жизни даны и в «Сельской учительнице», и в «Сельском враче», и в целом ряде других фильмов. В этом, видимо, проявляется одна из черт советского киноискусства, его глубокий интерес к человеку, к его судьбе.

Не скроем, нас, авторов двух музыкальных сценариев, попрежнему продолжает интересовать музыкальный материал, и мы надеемся возвратиться к нему впоследствии. Но это не значит, что мы намереваемся превратиться в узких специалистов, умеющих работать только на каком-то определенном материале и не видящих на полметра дальше этого материала. Иногда молодые сценаристы упорно хотят специализироваться в изображении только какого-то одного материала, какой-то одной, узкой стороны жизни. Мы много размышляем над этим и пришли для себя к выводу, что это неправильно. Нас и наших сверстников, молодых советских людей, все интересует, все волнует в жизни нашей страны. Вот почему в основу нового сценария мы не взяли биографию советского музыканта, как хотелось в начале, а выбрали столь отличную от прошлых сценариев фактуру, столь разный материал.

Вряд ли нам нужен сценарист, умеющий писать, скажем, только о проблемах, связанных с машиностроительными заводами, и пасующий перед темой из жизни шахтеров; интересующийся только, например, овцеводческой «проблемой» и пренебрегающий всем остальным.

Мы думаем, что тема, взятая широко и могущая быть для писателя единственной на всю жизнь, не исключает разнообразия материала. Узко взятый, эксплуатируемый из года в год один и тот же материал может в конце концов лишь обеднить тему, лишить ее большого смысла.

У каждого из больших русских писателей была своя большая тема. Но на каком различном, богатом по своему разнообразию материале решалась эта тема и Чеховым, и Толстым, и Горьким! И великий советский поэт Маяковский был тоже

поэтом одной, великой темы — темы борьбы за победу революции, за успехи советского строя. Но как разнообразно он разрабатывал ее! И как хорошо он сказал о своем стремлении возможно шире объять весь мир своим творчеством:

Я
в долгу
перед бродвейской лампионией,
перед вами,
багдадские небеса,
перед Красной Армией,
перед вишнями Японии —
перед всем,
про что
не успел написать...

Учеба у великих русских и советских классиков не дает права нам, молодым, начинающим литераторам, замыкаться в скорлупу узких интересов, изучать лишь какой-то локальный материал и не интересоваться в своем творчестве самыми различными сторонами жизни нашей страны.

С. БОНДАРЧУК

Народный артист СССР

РЕЖИССЕР И АКТЕР В РАБОТЕ НАД ОБРАЗОМ

Я не претендую на глубокий и детальный анализ всей огромной работы по созданию фильма «Тарас Шевченко». Мне хочется рассказать лишь о некоторых принципах, которыми руководствовался в своей работе с актером выдающийся кинорежиссер, ныне покойный Игорь Андреевич Савченко.

Мое знакомство с ним состоялось, когда я был на последнем курсе ВГИК.

В мастерской С. Герасимова, учеником которого я являюсь, нам, будущим актерам, прививались основы творчества, передовые принципы советского искусства: глубокое познание действительности, стремление к правдивому, верному ее воспроизведению. Под руководством Герасимова был создан спектакль, а затем и фильм «Молодая гвардия», в котором я играл роль директора шахты подпольщика Валько. Вот, собственно, и весь мой кинематографический опыт до начала работы над ролью Шевченко.

С. Герасимов и И. Савченко — художники очень яркие и совершенно различные. Первого характеризует повествовательная манера, детальный показ явлений жизни, интерес к подробностям повседневного быта своих героев. Савченко тяготел ко всему романтически приподнятому, исключительному, к моментам наивысшего проявления человеческого характера, к тому состоянию, которое сам он любил определять словами: «на острие ножа».

Мой «поединок» с Игорем Андреевичем начался на первой же съемке пробы. И я оказался битым.

Со всей добросовестностью, не изменяя, как мне казалось, чувству правды, я прочел стихи из сценария:

Не жди сподіваної волі,
Вона заснула: царь Микола
ii приспав...

И сразу же вызвал резкое замечание режиссера:

— Играете себе в карман...

— Я играю в меру своих чувств,—уверенный в своей правоте, отвечал я.

— Играйте в меру чувств Шевченко! — последовало требование.

Прав был в своем требовании режиссер: он хотел увидеть качества, необходимые для исполнителя роли Шевченко. Но прав был и я: в то время я еще не мог играть в меру чувств Шевченко, не имел основы для подлинного выражения чувств героя, ибо не успел познать его.

Савченко сразу очень метко определил стоящую передо мной задачу: почувствовать историческую обстановку и те обстоятельства, в которых жил и боролся Шевченко.

Актер вместе с режиссером и драматургом является автором создаваемого им образа — так учили нас в мастерской С. Герасимова. Корни, питающие переживания актера как автора образа, прежде всего в его мировоззрении, в его жизненном опыте, в творческой фантазии, которые позволяют проникнуть в жизнь образа с определенных идейно-творческих позиций. Следовательно, эти корни глубже материала роли и предложенных обстоятельств. Актер должен сохранить свою индивидуальность, выявить свое отношение к создаваемому образу.

Эти положения подтверждал всей своей работой с актером и Савченко.

Таким образом, два резко противоположных по своей творческой манере художни-

ка руководствовались едиными творческими принципами. Именно это и позволило мне, ученику Герасимова, найти общий язык с Савченко.

Поверив мне как исполнителю, Савченко не побоялся трудностей работы с молодым актером, которому к тому времени явно нехватало и жизненного опыта и профессионального мастерства для того, чтобы воплотить в образе всю страстность больших мыслей и чувств гениального поэта, титаническую силу борьбы, которую он вел.

Не раз — и в самом начале, во время кинопроб, и в дальнейшей работе — высказывал я опасения: справлюсь ли с поставленной передо мной задачей?

Савченко, замечательный педагог, любивший работоть с молодежью, сумел вселить в меня уверенность.

Я приступил к работе над ролью задолго до начала съемок. Савченко читал мне отрывки из будущего сценария, советовался по каждой вновь написанной сцене, посвящал меня сначала в авторские, сценарные замыслы, а затем — на протяжении всей совместной работы — и в творческие планы изобразительного, монтажного, звукового решения, привлекая меня к общению с художниками и композитором фильма.

Весь процесс моей работы над ролью был примером настоящего содружества режиссера с актером, коллективного творчества единомышленников.

Савченко все время стремился к тому, чтобы каждый актер знал все, что знает режиссер и о путях, которыми он намерен итти, и об образе, и о среде. Это давало возможность каждому ясно понимать свое место в коллективе, помогало все время ощущать общую задачу группы, чувствовать работу товарищей—актеров, операторов, художников.

Режиссер стремился узнать, почувствовать актера, учесть его индивидуальность, через которую будет выражено содержание образа. Заранее привлекая исполнителя ведущей роли к первоистокам будущего фильма, постигая круг возможностей актера, Савченко давал возможность проявить подлинно творческую инициативу, полнее раскрыть себя, стать действительным соавтором образа.

Репетиции сценария начались в Театре-студии киноактера. Для репетиционного периода был создан специальный сценический вариант сценария.

В процессе репетиций все исполнители наметили основные линии формирования характеров своих героев и получили возможность ощутить целое в роли.

В работе над фильмом Савченко проявил себя не только как режиссер и сценарист, но и как ученый-исследователь. Им была проделана огромная работа: он изучал архивные материалы, касающиеся жизни поэта и его эпохи, эпистолярное наследие, иконографию.

В результате Савченко удалось вскрыть связи Шевченко со многими видными современниками. Так, например, по-новому была оценена роль, которую сыграл в судьбе ссыльного поэта польский революционер Сигизмунд Сераковский. Эта линия в сценарии беспощадно била по украинским буржуазным националистам, изо всех сил стремившимся представить Шевченко врагом русского и польского народов. Савченко так увлекся этим новым материалом, что даже предполагал в будущем создать специальный фильм о Сераковском.

Одновременно с постановкой кинокартины «Тарас Шевченко» Савченко писал и почти закончил большой роман о жизни великого кобзаря, но безвременная смерть помешала ему завершить работу.

Из собранного для фильма материала постепенно возникал титанический облик Шевченко с его могучим протестом против насилия и произвола. Казалось, этому образу тесно в рамках фильма. Но Савченко благодаря своему высокому мастерству и большому таланту сумел сконцентрировать и развить главное и решающее в образе Шевченко. Из всей многообразной жизни поэта были отобраны исторически наиболее важные моменты, в которых раскрылись самые существенные, неповторимые черты его характера и мировоззрения.

Многогранный образ Шевченко выражен в главных, определяющих его чертах: Шевченко — народный поэт, Шевченко — революционер-демократ, Шевченко — философ-материалист, Шевченко — художник. Но чтобы понять героя, недостаточно знать готовые, уже сложившиеся его черты. Нужно проследить их возникновение, развитие. Ведь главное, что характеризует Шевченко — человека цельного и последовательного, было присуще ему всю его сознательную жизнь, но и это главное не

было застывшим, неизменным. Шевченко всегда страстно ненавидел врагов народа, однако мера этой ненависти, ее проявления не были одинаковыми в разные периоды его жизни.

Кинозрители знакомятся с Шевченко, характер и мировоззрение которого уже как будто в основном сформировались: он жизнерадостен, темпераментен, широк в жестах и горяч в замыслах, ему присущи все черты, свойственные молодости вообще, он полон бунтарского протеста против окружающей его мрачной действительности. Но такая экспозиция фильма не означала, что характер героя не испытает в дальнейшем никаких перемен.

Савченко стремился к эмоциональной, действенной композиции всего произведения. Постепенно, из кадра в кадр, мы показываем перемены, происходящие не только во внешнем облике, но и во внутреннем мире поэта.

Насколько значительны эти перемены?

Чтобы убедиться в этом, достаточно взять почти любой эпизод из первой половины фильма и попробовать поставить его после эпизодов ссылки. Получится страшное несоответствие.

Нельзя, например, представить себе, как вернувшийся из ссылки Шевченко читает революционные стихи панам... Такая сцена была бы совершенно фальшивой и просто невозможной для актерского исполнения. В первой половине фильма молодая горячность и юношеские иллюзии Тараса закономерны: здесь он еще выступает в известной мере как бунтарь-одиночка, и его поступки отличаются от поведения зрелого революционера, каким он показан к концу фильма.

В этом изменении и есть развитие образа героя, история его характера.

Когда ясно представляешь себе образ в целом, то как будто сама собой рождается потребность отбросить все, что может увести в сторону, засорить внимание мелочами. Отсюда возникло обоюдное стремление актера и режиссера к лаконичности, к скупости выражения.

Я с увлечением, много и упорно работал над ролью.

Савченко начал снимать картину с наиболее легких, проходных сцен. Правда, таких сцен в картине очень мало, но все же Савченко, постепенно расширяя мой круг размышлений о Шевченко, незаметно подводил меня от менее трудных ко все более и более сложным сценам.

Ни во время подготовительного, репетиционного периода, ни позднее, уже в процессе съемок, я ни разу не почувствовал, что режиссер навязывает мне готовое решение отдельной сцены или эпизода, виденное только им, но еще не прочувствованное и не понятое актером. Мне кажется, что так же работал Савченко и со всеми другими исполнителями.

Савченко говорил, что если актер правильно усвоил весь комплекс задач роли и, в частности, в каком-то определенном эпизоде, то непременно найдет для их воплощения единственно возможную линию поведения. Режиссер вел актера от репетиции к репетиции, оставляя за ним право на творчество перед аппаратом.

Особенную ценность, на мой взгляд, этот режиссерский метод приобретает в эмоциональных сценах, где важна свежесть первого ощущения, творческий взлет актера. Савченко разрешал актерам играть перед аппаратом совсем не то, что наметилось во время репетиции. И это давало зачастую очень хорошие результаты.

Режиссер не стремился к обязательному, точному закреплению результата, полученного на репетиции, а только подготавливал почву для свободного творчества, для последующего решения эпизода, сцены.

Иногда в сложных эмоциональных сценах я вместо большого количества репетиций, частых повторений приходил к аппарату и играл экспромтом. Так, монолог: «Я не забуду это лето... Украина—тихий край! Чего я там не насмотрелся, чего не услыхал!..» был снят совсем без репетиций.

Нередко режиссеры пытаются настроить актера на готовую интонацию, пользуясь, как камертоном, показом с голоса, стараются навязать актеру готовое решение, которое самим исполнителем еще недостаточно глубоко понято. Считая такой метод работы глубоко порочным, Савченко обращался к мысли и сердцу актера, веря, что мысль рождает чувство, а истинное волнение неизменно вызовет истинную интонацию. Правильно отразить можно только то, что удалось глубоко и правильно постичь.

Следуя указаниям режиссера, я систематической и упорной работой подготавливал себя к тому, чтобы всей силой разума, воли, сердца, всем своим существом

понять и почувствовать своего героя. Только при этом условии, по моему глубокому убеждению, может произойти то перевоплощение актера, которое создает правдивый образ героя.

Савченко постоянно подчеркивал, что отдельные сцены в фильме — это диалектические части целого. Он приучил меня относиться к поэтическому наследию Шевченко, как к живым словам, обращенным к собеседнику, как к собственным мыслям.

Сосредоточивая внимание на основном и главном, стремясь к большим обобщениям, Савченко экономно использовал крупные планы, прибегая к ним для создания психологического портрета-биографии.

В сцене прощания Шевченко с Сераковским последний крупный план задуман не только как завершение сцены, но и как философское обобщение. В этот кадр постановщик и актер пытались вложить напряжение, силу и сцены прощания, и всего трагического, что было в биографии Шевченко. Мы хотели как бы всю его судьбу сконцентрировать в нескольких минутах, отобразить, как в фокусе, эту неповторимую жизнь.

Такой же выразительности мы старались добиться и в сценах, лишенных внешнего действия, например в эпизоде занятий на плацу, когда затянутый солдатскими ремнями Тарас, исполняя команду: «Тяни носок!», стоит на одной ноге без всяких движений и держит руки по швам. Только глаза из-под нависших бровей смотрят упрямо, да сжимаются губы.

Мы хотели, чтобы и в этих статических кадрах вырисовывались контуры главной идеи фильма: «Нет, ничто не сломит поэта!»

По поводу сцены с офицерами, вызвавшими Шевченко для своего развлечения, было много разногласий и споров в процессе работы над фильмом. И постепенно, рождаясь в спорах, она приобрела, как мне кажется, единственно верное звучание.

Я считал, что Шевченко в этой сцене должен предстать перед зрителями величайшим гуманистом, и поэтому его жалость к этим опустившимся, спившимся людям должна быть сильнее, чем приговор над ними. На репетиции Савченко с ужасом констатировал, что Шевченко в этой сцене похож на скорбящего и всепрощающего Христа...

Савченко разъяснил мне, что в этой сцене еще раз акцентируется гуманизм Шевченко, но гуманизм в горьковском смысле этого слова. Я должен был раскрыть не филантропию, а беспощадную непримиримость ко всему бессмысленно злому, коверкающему лучшие чувства людей. Отталкиваясь от этого единственно правильного определения основных черт Тараса, его непримиримости, непреклонности, мы и решили сцену, как жестокое осуждение офицерства. В речь Тараса мы стремились вложить неумолимость и беспощадность прокурора, сочетаемую с глубокой жалостью великого человека к своим ничтожным мучителям, и беспредельную, всепобеждающую веру в человека.

Игорь Андреевич Савченко учил актеров великому искусству переживания, идущему от самого существа творящего человека.

Глубокое творческое содружество, искреннее доверие к актеру, хорошо знающему образ и материал, видящему будущий фильм, позволяли исполнителям наиболее полно раскрыть себя в создаваемых образах.

Л. КОСМАТОВ

Заслуженный деятель искусств РСФСР

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМА «НЕЗАБЫВАЕМЫЙ 1919 ГОД»

Давно прошедший, но незабываемый 1919 год близок сердцу советского человека. События того времени не изгладятся из памяти поколений. И не одно еще произведение нашего искусства будет посвящено тем дням, когда молодая Советская республика под руководством Ленина и Сталина героически боролась с внешними и внутренними врагами и одержала победу над темными силами военной интервенции и контрреволюции.

...Шли последние съемки фильма «Падение Берлина», а возглавляемый режиссером М. Чиаурели съемочный коллектив уже знал, что ему предстоит работать над «Незабываемым 1919 годом». Нам хотелось подвести итоги проделанной ранее работы, обобщить достижения, отказаться от неудачных приемов, для того чтобы сделать новый фильм более совершенным по форме, найти более доходчивые, реалистические приемы раскрытия значительной темы изобразительными средствами.

Критические замечания о наших предыдущих фильмах и особенно широкое обсуждение фильма «Падение Берлина» вселяли уверенность в то, что многие найденные нами изобразительные приемы использованы верно и подтвердили свое право на существование.

Творчество режиссера М. Чиаурели характеризуется смелым, органическим сочетанием в едином произведении героического эпоса с тончайшей лирикой, острой сатирой и гротеском. Широкий творческий диапазон режиссера охватывает огромное богатство выразительных средств, направляемых на осуществление глубоких идейных и художественных замыслов. В своих работах М. Чиаурели решил ряд принципиально новых творческих вопросов, создав, например, необыкновенно яркие, впечатляющие глубинные мизансцены, которые очень обогатили фильмы «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919 год». Сочетанием таких мизансцен с разнообразным движением камеры достигается особая выразительность в организации пространства — среды, в которой действуют актеры. Эта наиболее совершенная форма кинематографической мизансцены требует и особых изобразительных композиций и в первую очередь оригинального светоколористического решения. Я, как оператор, стремился учитывать своеобразное уплотнение пространственно-временной организации материала, которое присуще полным внутрикадровой динамики мизансценам М. Чиаурели. Ставя новые сложные задачи и опираясь на опыт работы над фильмом «Падение Берлина», я старался в новом фильме имеющиеся в моем распоряжении изобразительные средства поставить на службу интересам еще более проникновенного реалистического раскрытия образов.

Работая на светотеневом принципе построения кинематографического изображения, оператор, особенно при глубинных динамических мизансценах, решает несоизмеримо более сложные задачи, чем если он работает с плоским, рассеянным светом. В самом деле, если режиссер нашел в мизансцене направления, по которым перемещается актер в кинематографическом пространстве, то и оператор должен определить свои световые, пластические и колористические задачи как для статических позиций, так и для моментов передвижения актера. Здесь перед оператором открывается большое поле деятельности для

решения светоколористических задач в движении, в сюжетно-драматическом развитии, так как более сложная мизансцена, как правило, включает в себя и более значительное содержание. Работая методом глубинных мизансцен, мы стремились все их особенности использовать для наиболее яркого воплощения идейно-драматургических замыслов, не забывая и такого великого преимущества кинематографа, как возможность показа тончайшей мимической игры лица актера на крупном плане.

С приходом в кино цвета, этой могущественной формы кинематографического выражения, впечатляемость изображения возросла, показ действительности стал реалистичнее, конкретнее.

Кинематографическая форма в целом намного обогатилась: стали достовернее костюмы и обстановка, а главное во многом расширились возможности оператора в работе над композицией кадра и освещением. В арсенал изобразительных средств включились такие возможности, как воспроизведение цвета глаз, тончайших оттенков окраски кожи лица и т. п. Учитывая свой опыт работы над проблемой цветного освещения в «Падении Берлина», мы стремились в нашем новом фильме использовать это изобразительное средство как можно шире для наиболее глубокого раскрытия содержания и образов фильма.

Цветное освещение является для нас средством, во многом расширяющим возможности реалистического изображения. Жизненные светоколористические эффекты, природные красочные сочетания дают неисчерпаемые возможности для выразительных кинематографических композиций.

Как и каждый член съемочного коллектива «Незабываемый 1919 год», все свои творческие силы я сосредоточивал на том, чтобы наиболее ярко и правдиво показать роль товарища Сталина в событиях 1919 года. Вдумчивая режиссерская работа М. Чиаурели, проникновенная игра М. Геловани создали образ вождя большой внутренней силы и в то же время большого человеческого обаяния, мягкости и задушевности.

Моя задача, как оператора, состояла в том, чтобы изобразительными средствами бережно сохранить, донести до зрителя и углубить все найденные режиссером и актером черты образа. Особенно хотелось, чтобы по возможности нигде, ни в одном кадре не было бы стилевого разнобоя, чтобы изобразительные приемы по своей форме полностью соответствовали особенностям общего замысла. Я стремился к ясности и строгости пластической характеристики, к простоте построения световой схемы, к единству колористического звучания.

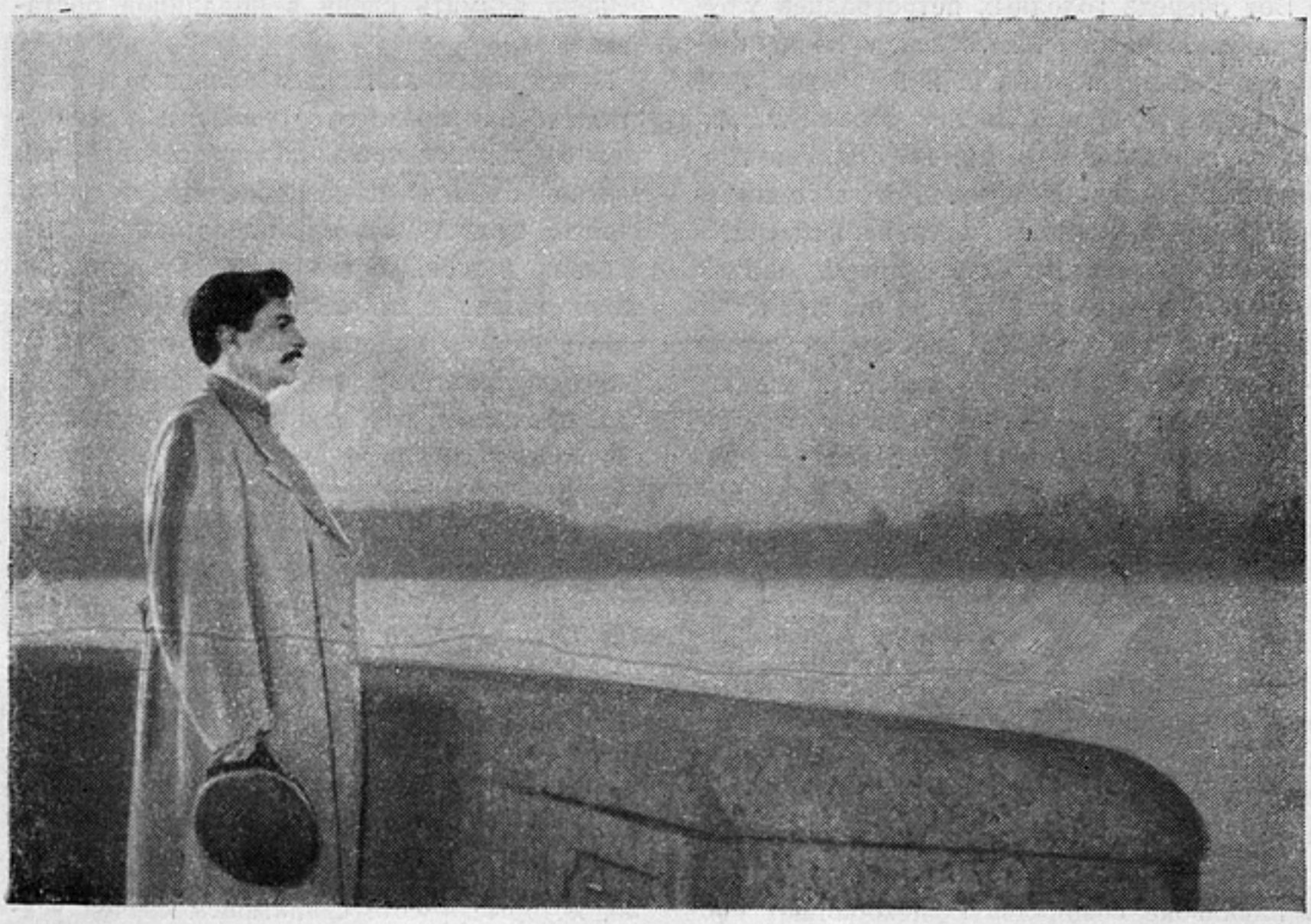
Ниже я постараюсь показать пути осуществления изобразительных задач на примере некоторых важнейших, кульминационных сцен и эпизодов.

Многое было предопределено уже в подготовительный период, еще при съемке актерских проб. Мысли, возникавшие при обсуждении этих проб с режиссером и связанные чаще всего с исключительно яркими, меткими характеристиками, способность давать которые так присуща М. Чиаурели, я, как всегда, фиксировал в своем рабочем сценарии — «операторской экспликации». Подобные мысли я никогда не считаю окончательными, так как дальнейшая совместная работа с режиссером, актерами, а также художником позволяет и даже обязывает углубить, а порой и изменить свое отношение к материалу. И все-таки предварительная разработка оказывает неоценимую услугу в отыскании изобразительной формы ряда важнейших эпизодов и сцен.

Для показа положительных героев я в этом фильме стремился к строгим, простым и жизненно правдивым светоколористическим композициям, особенно при работе над портретами исторических персонажей.

Простой, четкий светотеневой рисунок с хорошей проработкой в тенях положен в основу большинства портретов основных положительных героев фильма. При этом я часто пытался в оправданном световом эффекте, отвечающем содержанию эпизода и развивающегося в нем образа, дать нужную характеристику действующего лица. Примером может служить сцена, когда Шибаев, бежавший от смерти, подавленный тем, что он и его товарищи «оплошали» при выполнении боевого задания, приходит к товарищу Сталину. Нам казалось, что в этой сцене наиболее уместно передать предельную напряженность обстановки введением в кадр видимых источников света (керосиновых ламп), которые, скупо освещая действующих лиц резкими световыми бликами, будут способствовать выявлению драматической сущности сцены.

Каждый световой эффект, имеющий место в жизни, может быть интерпретирован по-разному, в зависимости от задач дан-



«Незабываемый 1919 год»

ной сцены и действующих в ней образов, тонах, но с существенными характеристи-
а также от индивидуального вкуса, твор-
ческого почерка оператора.

Путь к изобразительному решению сце-
ны, который оператор прокладывает через
замотивированный жизненный световой эф-
фект, является вполне правомерным, но
далеко не единственным.

Сцены, где действуют интервенты и бе-
логвардейцы, мы дали в общих притемнен-
ных, холодных, как бы «вражеских» тонах.
Но нам, кроме того, хотелось вскрыть и
разоблачить изобразительными средствами
внутреннюю сущность, душевную пустоту
каждого отрицательного персонажа, под-
черкнуть его индивидуальную характери-
стику. Поэтому мы отрабатывали ярким
светом мимическую игру таких замечатель-
ных актеров, как А. Степанова (мадам
Буткевич), Б. Дмоховский (Эгар) и В. Ке-
нигсон (Дэкс), в сцене конспиративной
встречи заговорщиков в салоне Буткевич.

Так, мадам Буткевич в нашем кинопорт-
рете изображена бледной, с несколько
плоским односторонним освещением лица,
но с тонкой черной теневой кромкой. Порт-
реты Эгара и Дэкса даны в более темных
ческими особенностями: Эгар освещен дву-
сторонним светом с холодными тенями в
начале сцены и с горячими бликами в кон-
це ее, когда поведение диверсантов стано-
вится предельно циничным. Такая перемена
характеристики освещения (появление
красных рефлексов) мотивирована тем, что
заговорщики, стоя у окна, любуются взры-
вом на артиллерийском складе.

* * *

Фильм начинается словами из «Краткого
курса истории ВКП(б)», напоминающими о
тяжелом периоде в жизни Советской Рос-
сии, когда империалисты Англии, Франции,
Японии и Америки — эти «цивилизованные
разбойники» — начали военную интервен-
цию и отрезали молодую республику от
основных продовольственных, сырьевых и
топливных районов.

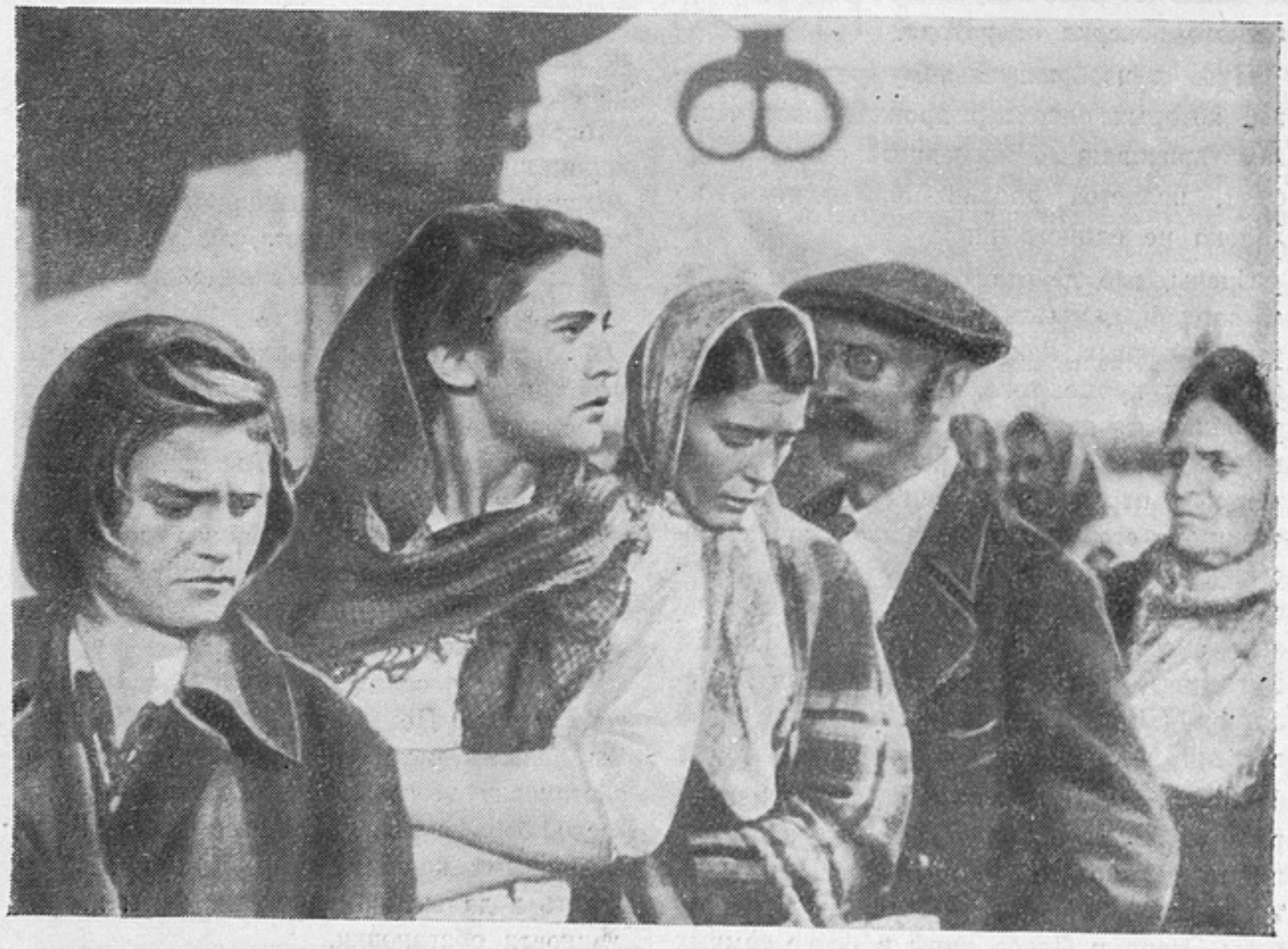
Показывая вслед за цитатой из «Крат-
кого курса» Петроград весной 1919 года,
мы должны были сразу ввести зрителя в
обстановку этого тяжелого периода герои-
ческой борьбы Советской республики. Вступ-
ительными кадрами надо было предопре-
делить и дальнейшее развитие темы напря-
женности обстановки.

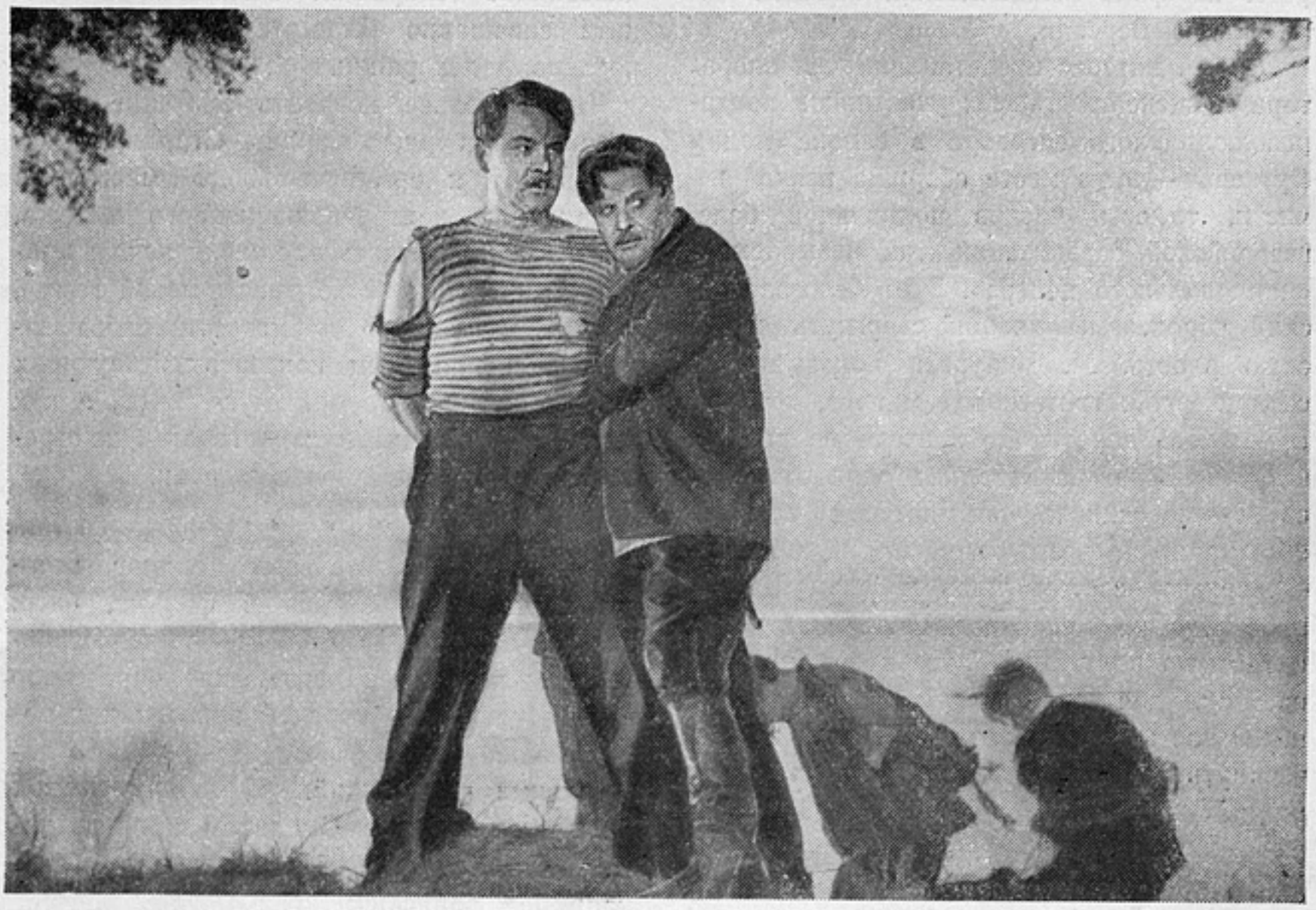
Вот очередь голодных петроградцев у булочной... Переживания людей, с ночи стоящих за осьмушкой хлеба и по-разному относящихся к происходящим событиям, хотелось передать скупыми, но острыми изобразительными приемами. Мы стремились в этой сцене к резким чередованиям светотеневых участков в кадре с преобладанием темного, неосвещенного пространства. Источники света были рассчитаны таким образом, чтобы стена булочной, возле которой стоит очередь, оставалась затемненной, а солнце освещало бы только стоящих в очереди людей. По цвету эти кадры предельно скромные, серые, почти бесцветные.

Вот появляются агент интервентов английский разведчик Дэкс и завербованный им царский генерал Неклюдов. Они встречаются во время богослужения в Исаакиевском соборе, куда, как сказано в сценарии, «старый мир, теряя надежду на победу, пришел молиться о чуде». Для съемки этой сцены предполагалось строить в павильоне специальную декорацию собора. Но во время экспедиции в Ленинград при осмотре величественного здания было решено снимать сцену в подлинной обстановке.

Перед нами возникали большие трудности, так как предстояло работать в совершенно неприспособленном (особенно для цветной съемки) помещении. Но, как оказалось, существующие в действительности условия в значительной степени помогли найти правильную, как нельзя более соответствующую общему заданию изобразительную трактовку эпизода. Исключительные масштабы, глубина интерьера, для высвечивания которого нехватает обычного, не парадного освещения, скупой свет из окон, колеблющееся пламя многочисленных свечей создавали именно ту тревожную атмосферу, в которой, по замыслу драматурга и режиссера, и должна была произойти встреча и сговор двух действующих лиц фильма, служащих одному и тому же темному делу. Когда Дэкс и Неклюдов выходят из полутьмы на передний план, на их фигурах, как бы от красных лампад, возникают подвижные, резкие, яркие блики, которые вместе с пламенем свечей усиливают впечатление совершающегося предательства.

«Незабываемый 1919 год»





«Незабываемый 1919 год»

...Генерал Неклюдов, окончательно продавшийся шайке иностранных шпионов, приезжает в Париж для встречи с представителем иностранных государств и передачи ему шпионских сведений.

Встреча происходит в кафе, которое является местом, где собирались подонки белой эмиграции, где происходили тайные свидания шпионов и заключались политические сделки, где потерявшие стыд и совесть титулованные авантюристы торговали своей родиной.

Основное действие этой сцены почти все время снималось на фоне общей декорации, чтобы кадры приобрели глубину, а второй план уходил бы в мягкую мглу. Освещение было построено так, что актеры по мере укрупнения плана освещались объемнее, скульптурнее. Избранной для всей сцены общей крикливо пестрой гамме тонов противопоставлялись черные костюмы актеров на переднем плане, холодные блики света на их лицах, зеленый, притемненный потолок. Таким образом, передний план контрастировал фону и по яркости и по цвету. Световой эффект был оправдан тем, что действие происходит под вечер: заходящее солнце освещает нижним светом большие окна кафе, за стеклами которых тускло; в легком тумане просвечивает архитектура Версаля.

Всеми этими изобразительными приемами нам хотелось оттенить беспокойство Неклюдова, состояние его неуверенности и разоблачить все убожество и всю степень морального падения белоэмигрантского отребья: роскошная обстановка кафе, элегантность туалетов, внешний блеск и красивость, приданные сцене, должны были подчеркнуть это.

Показ «мирной конференции», заседавшей в Версальском дворце летом 1919 года, занимает в фильме большое и важное место. Разоблачение организаторов этой конференции, англо-франко-американских интервентов, и всей фальши разыгрываемой в Версале комедии — одна из важнейших идейных задач, стоявших перед режиссером, оператором, актерами и художником фильма.

В соответствии со сценарно-режиссерской трактовкой заправил конференции мы стремились дать их остро сатирические порт-

реты на фоне великолепной, пышной архитектуры Версаля.

Особый интерес представляла для оператора и сцена ареста всех участников контрреволюционного заговора в салоне мадам Буткевич — этом месте сборища всякой нечисти, то есть членов подпольной белогвардейской организации, так называемого «национального центра». Этот белогвардейский сброд, замышлявший свергнуть советскую власть, М. Чиаурели показывает в сатирической, гротесковой манере, которую и хотелось донести до зрителя во всей ее остроте. В комнате только один источник света — керосиновая лампа под розовым абажуром, которая освещает неровным и «неверным» светом лишь небольшую часть пространства. Вся же комната погружена в грязную полутьму. Такое освещение, по-нашему, должно передать беспокойство, нервозность участников заседания и подчеркнуть тайный, преступный характер сборища.

* * *

Мы старались снимать некоторые сцены в подлинной исторической обстановке или близкой к ней. Так, в Ораниенбауме был снят внешний вид того самого дома, где в 1919 году происходило совещание, организованное товарищем Сталиным, а комната совещания была тщательно восстановлена в декорации.

Чтобы полнее показать значение этого совещания и роль товарища Сталина, вдохновившего и организовавшего массы на ликвидацию контрреволюционного мятежа, мы стремились снять эту сцену ясно и просто, в естественной колористической гамме, исходя из четкого драматургического замысла, и при этом показать действующих лиц не как общую безликую массу, а как людей с различными характерами, но стремящихся к одной великой цели.

* * *

Поиски изобразительных приемов, которыми мы пользовались в фильме, были начаты задолго до съемок — в подготовительном периоде. Многое было определено нами уже в операторской экспликации, послужившей основой последующих изобразительных композиций. К началу съемок сцены заседания в Смольном в предварительной операторской экспликации было, например, записано:

> «Исторический зал Смольного. Горят люстры. За окнами «голубой вечер».

«Незабываемый 1919 год»

«Незабываемый 1919 год»

Хорошая проработка в тенях. Объемный свет четко выявляет главных действующих лиц. Во время выступления Сталина надо особенно выделить тех, о ком он говорит прямо или кто подразумевается в подтексте. Так, например, Сталин указывает на то, что диверсии и мятежи составляют часть широко задуманного плана, составленного неким единым центром, и говорит: «Этот центр надо нащупать и раздавить». Непосредственно вслед за этим идет кадр с мадам Буткевич. Она находится где-то здесь же и, как сказано в сценарии, «помявшись немного, поворачивается и уходит». Портрет Буткевич надо построить на предельно контрастном освещении, с преобладанием темной тени на лице (тень эту подчеркнуть «холодным светом»). Хорошо, если по мизансцене здесь можно будет в кадре взять и окно, за которым «голубой вечер»,— это даст возможность более резко подсветить «холодным светом» теневую часть лица Буткевич, что явится ее дополнительной характеристикой.

Колористически вся сцена должна быть скромна, некриклива: кое-где красные платочки и только, может быть, в глубине красное знамя, которое подчеркнет общую скромность, деловитость обстановки. Здесь должно быть уютно, несмотря на огромные масштабы зала. Для этого следует декорацию и людей освещать с соблюдением эффекта горящей в центре люстры, которая освещает зал мягким светом, но с значительными притемнениями отдельных групп. Однако оправданный свет от горящей люстры никоим образом не должен, особенно на крупных планах, воспроизводить эффект верхнего света: свет на лицах должен быть простым, но поставленным с особой тщательностью в смысле «оптимальных положений» лица актера. «Нормальный» портретный свет при «оптимальном положении» лица должен

быть ведущим в решении портретов в сценах этой декорации».

Для объекта «Штаб Родзянко» были применены записи иного вида, потому что в этой декорации сняты две сцены, совершенно различные по драматургическому замыслу.

Ниже мы приводим две выдержки из сценария — начало двух эпизодов — и разработанную нами их операторскую экспликацию. Действие обоих эпизодов протекает в штабе Родзянко, и поэтому представляется интересным сопоставить их различное изобразительное решение.

Первая сцена, названная нами «Ликование Родзянко», по сценарию начиналась так:

«Общий план. Большая комната, ковры, старинное оружие, портреты. На столе карты, за столом генерал Родзянко, у дверей два конвоира, в кубанках, башлыках.

Вбегает Зейдлиц:

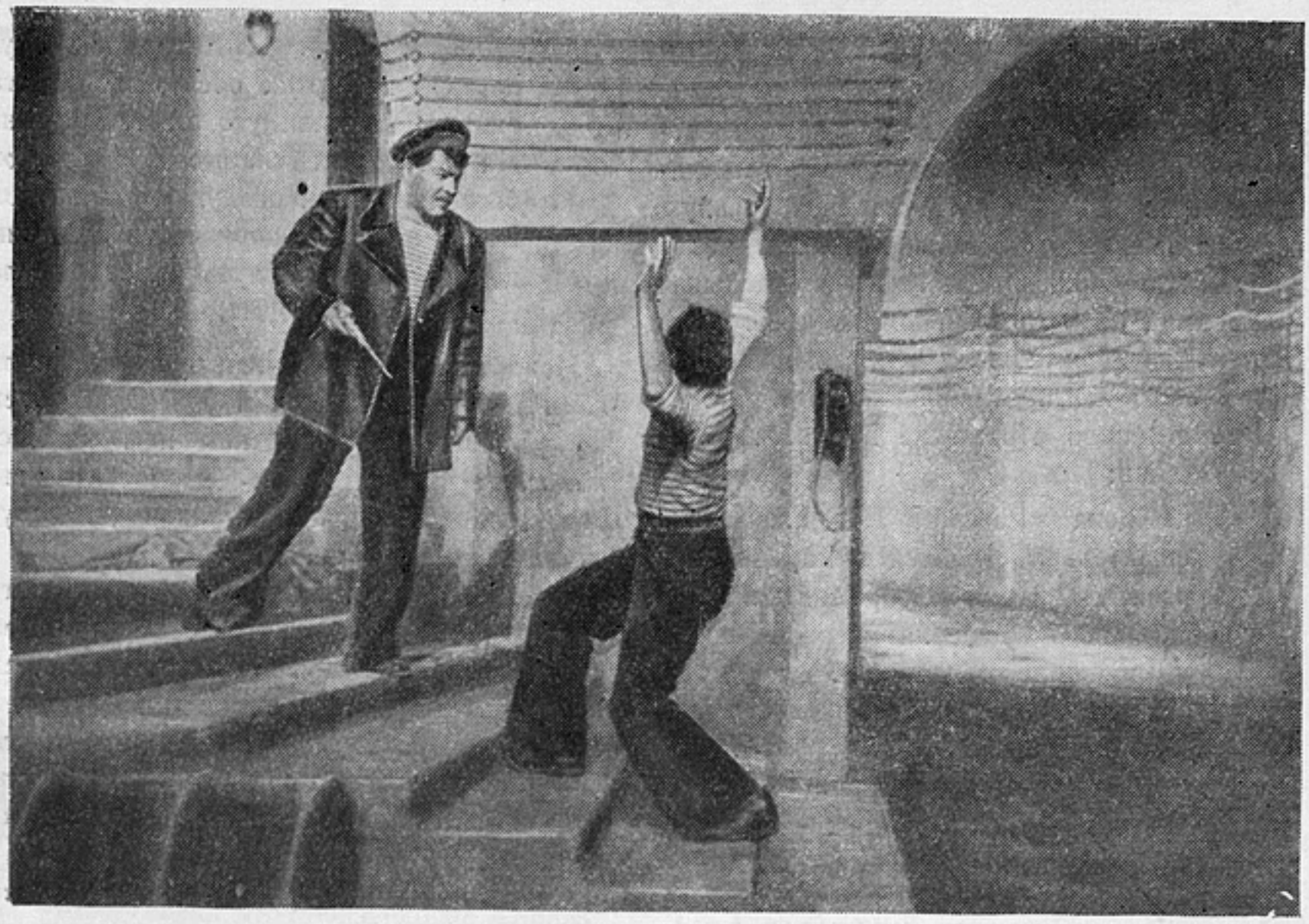
— Ваше превосходительство! Победа!.. Радиограмма: «Красная Горка восстала и примкнула к нам...» и т. д.

Вот как выглядела операторская разработка:

«В этой сцене Родзянко «спасает» Россию... Он доволен собой, своими соратниками. Здесь важно добиться четкой характеристики при портретных съемках, особенно самого Родзянко. Светоцветовыми характеристиками надо выявлять внутреннюю сущность этого самодовольного зверя (использовать систему освещения глаз, найденную при пробных съемках актера Лукьянова: красные «блуждающие огоньки» в холодных, тупых глазах; применять осветительный прибор РД-5 с красным и матовым фильтром на уровне глаз актера).

В кульминационных по смыслу моментах эти изобразительные характеристики надо смело доводить до большой остроты. Так, например, при репликах Родзянко о репрессиях в отношении коммунистов его крупные планы могут быть освещены даже нижним светом. Здесь должно быть своеобразное гротесковое решение, поскольку Родзянко — позер, но со звериным нутром.

«Незабываемый 1919 год»



«Незабываемый 1919 год»

Сейчас еще рано говорить о допустимой степени условности в изобразительных приемах: многое должно еще определиться при работе М. Чиаурели над образом Родзянко, тогда выяснится и детализация изобразительного решения сцен в штабе Родзянко.

Очень важно изобразительно подчеркнуть искусственно созданный порядок в штабе. Композиция кадров уравновешенная, лица хорошо высвечены, хорошо отработаны светом. Тени на стенах не ломают, а выявляют архитектурные формы. И только, может быть, несколько слабых красных бликов, рефлексов с мягкими контурами на стенах и на лицах вносят некоторое беспокойство. (Проследить, чтобы согласно договоренности с В. Каплуновским на балконной двери декорации были бы «горячие», оранжево-красные витражи. Это даст право на создание указанных «горячих» бликов, то есть эффект не будет выступать сам по себе, а будет оправдан естественным цветовым сочетанием.)»

Вторая сцена, названная нами «Разгром Родзянко», по сценарию начиналась так:

«Общий план. Панорама на средний план. Штаб Родзянко... Нервная, напряженная атмосфера. Мешая всем, без дела слоняется генерал Неклюдов.

Гул тяжелой артиллерии.

Аппарат панорамирует на связного. Связной непрерывно крутит ручку полевого телефона и дует в трубку. Безнадежно вызывает:

— Я Сено, я Сено... Трава, почему не отвечаешь? Трава, почему не отвечаешь?..

Средний план. Зейдлиц докладывает Родзянко:

— Связь с Красной Горкой прервана.

Родзянко останавливается, судорожно соображает:

— Что, у нас остались резервы, Зейдлиц?

— Резервы исчерпаны.

— А, черт! — говорит Родзянко...» и т. д.

Содержание этой сцены подсказало особенности операторской разработки. Мы считали правильным соблюдать своеобразную преемственность, то есть развивать ранее найденную характеристику в ее отдельных элементах, но в то же время как бы переводить изобразительную форму первой сцены в свою же противоположность.

Это и нашло отражение в операторской экспликации:

«Сцена «Разгром Родзянко» изобразительно строится в порядке как развития, так и деформации изобразительного решения первой сцены («Ликование Родзянко»).

1. Композиционно кадры строятся неуравновешенно.

2. Резко обозначилась светотень как на декорации (тени уже «ломают» архитектуру), так и на лицах персонажей. Значительная часть декораций погружена в темноту, в грязный полумрак. Все изображение стало контрастнее.

3. Горячие красные блики как бы с новой силой ворвались в штаб Родзянко: они загорелись на лицах, на стенах. Штаб бомбят, вероятно, где-то уже пожар, может быть даже в соседней комнате. Мечутся люди в пыли и дыму. Интервенты бегут, оставив на руках обезумевшего старика Неклюдова его мертвого сына. На их лицах слабые красные отблески пожара, раздуваемого ветром. Блики эти благодаря своей динамике должны подчеркнуть провал белогвардейской аферы».

Подобные записи (операторская экспликация) отдельных сцен и эпизодов, особенно узловых, ведущих, как нам кажется, помогают решать их изобразительный строй, наиболее полно выражая драматургические предпосылки.

Оператор может принимать самые оригинальные, по-своему интересные и очень острые изобразительные решения. Но если они не будут слиты с общими задачами фильма, оператор неизбежно обеднит, сделает менее выразительными даже самые содержательные режиссерские и актерские решения.

Синтетический характер киноискусства обязывает кинооператора использовать все имеющиеся в его распоряжении светоколористические и композиционные приемы для того, чтобы свою изобразительную трактовку образов слить с характеристиками, которые даны творчеством драматурга, режиссера, актера, и тем самым наиболее полно выявить идейно-художественный замысел кинопроизведения.

И. МАНЕВИЧ

КИНОЭПОПЕЯ ВЕЛИКОЙ БОРЬБЫ

Каждое новое большое художественное произведение представляет несомненный интерес не только как некая ступень в развитии искусства, но и как звено в творческом пути мастера, полнее открывающее особенности его творчества. Сопоставляя это произведение с прежними работами того же автора, мы легче можем обнаружить, остановился ли он в своем развитии, повторил ли самого себя или же продвинулся вперед, создавая произведения, более совершенные по содержанию и художественной форме.

Творческие судьбы и пути развития каждого нашего крупного художника различны, своеобразны и неповторимы. Некоторые мастера прошли сквозь неудачи, ошибки ученических лет, прежде чем добрались до сияющих вершин нашего социалистического искусства. Иные, начав свой путь блестящими победами и смелыми творческими взлетами, не смогли развить и углубить то, что ими было пройдено, и нередко забредали в глухой тупик формализма, откуда с трудом выходили на широкую и верную дорогу реалистического искусства.

Художники, которые стремились глубоко отражать жизнь в ее революционном развитии, писать правду о своем времени, о своих современниках, совершенствовать свое мастерство, неизменно двигались вперед. С каждым новым своим произведением они поднимались на еще более высокую ступень творческого развития.

К таким художникам принадлежит Михаил Чиаурели — один из крупнейших и оригинальнейших мастеров, сыгравший большую роль в развитии советского киноискусства. Чем дальше от истоков, тем полноводней и глубже становится река творчества этого режиссера. На протяжении четверти века от картины к картине растет его мастерство, расширяется диапазон творчества; каждое его произведение приносит что-то новое и значительное в наше киноискусство.

От первой своей ленты «Последний час» до «Незабываемого 1919 года» он упорно движется вперед, поднимая в своих произведениях крупнейшие темы современности и решая в них новые для нашего искусства задачи. В своих фильмах он стремится найти новые формы социалистического искусства, способные отразить важнейшие события нашей эпохи.

Как всякий своеобразный и большой художник, Чиаурели имеет свой круг определенных, волнующих его тем. Он неизменно возвращается к ним, они живут в его произведениях — растут, развиваются, раскрываются глубже, многогранней, обогащаются и по-разному художественно претворяются. Все эти темы связаны с важнейшими фактами нашей действительности, с крупнейшими событиями нашего времени.

Значимость этих тем определила общественную ценность фильмов, созданных Чиаурели.

В его картинах раскрываются такие неведомые в прошлом новые общественные факторы, как несокрушимое единство вождя и народа, братская дружба народов Советского государства, советский патриотизм. Правдивое художественное решение этих важнейших тем современности и составляет содержание его картин, которые превращаются в подлинно народные произведения, близкие и понятные советским людям.

Крупнейшие фильмы Чиаурели составляют единый цикл, в котором дана огромная панорама жизни эпохи. Это своеобразный эпос наших дней.

Мы знаем писателей, которые в ряде романов охватывают большой исторический отрезок времени. Достаточно напомнить Сергеева-Ценского, Федина, Алексея Толстого, создавшего целую серию романов о гражданской войне. Толстой писал о своем замысле: «Оборона Царицына» принадлежит к эпопее «Хождение по мукам», являясь как бы дополнением к роману «18-й год», несмотря на то, что она освещает другие области, не затронутые в романе... Во всю эпопею войдут пять книг: «Сестры», «18-год», «Оборона Царицына», «Черное золото» и «Последняя книга». Все эти книги, хотя они не объединены едиными героями, но построенные на одном материале, должны составить цельную эпопею о годах гражданской войны».

Такой же цельной эпопеей является цикл фильмов Чиаурели, охватывающий эпоху войн и революций от кануна империалистической войны до всемирно исторической победы, одержанной советским народом в Великой Отечественной войне. В фильмах «Последний маскарад», «Великое зарево», «Незабываемый 1919 год», «Клятва», «Падение Берлина» показаны последние дни империалистической войны, Февральская революция, июньские события 1917 года, VI съезд партии, Октябрьская революция, гражданская война, оборона Петрограда, смерть Ленина, великая клятва Сталина, строительство первенцев пятилетки, торжество построения социализма в нашей стране, важнейшие этапы Великой Отечественной войны, битва под Сталинградом и падение Берлина. Даже простое перечисление важнейших исторических событий, отраженных в произведениях Чиаурели, говорит о смелом замысле художника.

В свете такого общего замысла нам и хочется рассмотреть фильм «Незабываемый 1919 год», который органически входит в эту своеобразную киноэпопею.

Встреча М. Чиаурели с Вс. Вишневским — писателем-воином, автором замечательного эпического кинопроизведения «Мы из Кронштадта», полного революционного пафоса,— не случайна. Вишневский, создавая пьесу «Незабываемый 1919-й», ставил перед собой задачи, близкие творчеству Чиаурели, стремясь создать произведение огромного эпического размаха, героический сказ, посвященный одной из славных страниц нашей истории и воплощающий величественный образ товарища Сталина в 1919 году. Над решением этой же задачи работал и М. Чиаурели.

По мнению Чиаурели, художники, являющиеся современниками, свидетелями и участниками грандиозных революционных событий, обязаны перед грядущими поколениями показывать эти события не отраженно, что значительно легче, а такими, какими они были,— показывать «в лоб», во всей их полноте, новыми, более совершенными, хотя творчески и более трудными художественными приемами, формами.

М. Чиаурели сам, а затем в содружестве с Павленко упорно и настойчиво искал новые формы киноязыка, новые формы кинодраматургии, которые могли бы полноценно выразить содержание огромных событий, какие он стремился воспроизвести на экране.

В «Последнем маскараде» ему еще не удалось найти такую драматургическую форму: фильм распадался на четыре самостоятельные части, или новеллы.

«Великому зареву» уже придана более цельная драматургическая конструкция, здесь Чиаурели добился сочетания элементов эпоса и драмы.

Новаторский характер драматургического построения «Клятвы» и «Падения Берлина» заключается в том, что в них показ событий всемирно исторического значения во всем их объеме и величии сочетается с глубокой и яркой, реалистической разработкой художественных образов.

Создание таких фильмов под силу только художникам, владеющим методом социалистического реализма. Павленко и Чиаурели показали жизнь в ее революционном развитии, нашли ту высокую точку зрения, которая, по словам Горького, помогает смотреть на прошлое «с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего». Про эту точку зрения Горький говорил, что она «должна и будет возбуждать тот гордый, радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новые формы» [1].

Изображаемые в фильмах Чиаурели исторические события столь велики по

---

[1] М. Горький, «О литературе», изд. 3, стр. 350.

масштабам, что не укладывались в привычные жанровые рамки и требовали для своего полного и многогранного раскрытия мобилизации всех выразительных средств, которыми располагало киноискусство. И действительно, в этих фильмах легко обнаружить элементы, свойственные различным жанрам художественной кинематографии. В них, несомненно, ощущается также опыт документального кино, что увеличивает достоверность изображаемых событий.

Если попытаться определить жанр «Клятвы» и «Падения Берлина», то скорее всего мы вправе говорить об эпической драме, ибо эпические события здесь показаны в драматической форме.

Эпический характер фильмов Чиаурели определен природой тех величайших событий, которые они были призваны показать. Драматическое построение их позволяло отразить события в сжатых рамках фильма.

Определяя роды и виды поэзии, Белинский указал на сочетание эпоса и драмы в произведениях исторических. Он писал: «В новейшем искусстве эпическим характером отличаются... драмы собственно исторического содержания, основная идея которых берется из сферы высшей государственной жизни»[1]. К такого рода произведениям Белинский относил «Бориса Годунова», замечательные традиции которого по сей день питают русскую драматургию.

Эпическое произведение не только ничего не теряет от проникновения в него драматического начала, но, наоборот, много выигрывает. Драма, включающая в себя эпос, необычайно расширяет свои жанровые рамки и становится еще более могущественной формой отображения действительности. Сочетание эпоса и драмы, свойственное советскому киноискусству, наиболее отчетливо выступает в этих фильмах и позволяет отразить в них события всемирно исторического масштаба.

Эпопея труднейший жанр в кино. Эпические фильмы часто превращаются в историческую хронику, нарушается композиция произведения, события заслоняют людей. Не всякий художник, создавая грандиозную панораму эпохи, вводя большое количество действующих лиц, в рамках фильма умеет выписать все фигуры достаточно ярко. В «Незабываемом 1919 годе» много нового, представляющего значительный интерес для развития эпических произведений в советском киноискусстве. В этой работе режиссеру удалось решить много сложных задач, и многие трудности остались еще не преодоленными. В фильме нет еще гармонического единства всех частей, всех многообразных линий эпопеи, судьбы отдельных героев не нашли своего завершения.

Интересно проследить то новое, что нашел Чиаурели в работе над «Незабываемым 1919 годом». Создавая вместе с Вс. Вишневским и А. Филимоновым сценарий, Чиаурели опирался на опыт драматургического построения «Клятвы» и «Падения Берлина». В фильме «Незабываемый 1919 год», где органически слиты эпос и драма, еще более отчетливо и ясно проступает драматическая природа произведения.

Композиционная завершенность, острый драматический конфликт, напряженный ритм действия придают этому произведению стремительность, патетическую силу, свойственную событиям тех незабываемых лет.

Мы не собираемся здесь сопоставлять пьесу, сценарий и фильм. В этой новой работе Чиаурели нам хочется отметить лишь то, что было привнесено им в принципы драматургического построения фильма.

Превращение пьесы в фильм шло двумя путями. Первый — выведение действия из узких рамок сценической коробки в широкий мир. Чиаурели показал международный характер событий, происходящих в те дни на Балтике. В фильме появились такие сцены, как Версальская конференция, переговоры руководителей Антанты, заговор стоящих тогда у кормила международной политики Ллойд-Джорджа, Клемансо, Вильсона и Черчилля, действия заграничного центра русской белогвардейщины и т. д. Вследствие этого изображенные в фильме события приняли еще более эпический размах — кинозритель переносится на арену мировой дипломатической и политической борьбы.

Второй путь превращения пьесы в фильм заключался в большей драматизации материала, в обострении всех конфликтов, заложенных в пьесе, как внешних, так и внутренних. В фильме появляется и новый драматический конфликт между двумя братьями Неклюдовыми. Напряженнее становится развивающийся между Шибаевым и Дэксом поединок, который тянется на

[1] В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947, стр. 173.

протяжении всей второй половины фильма и заканчивается гибелью Дэкса.

В сценарии еще более отчетливо ощущается заговор мировых хищников, нити которого сплелись вокруг Петрограда и который ставил своей целью задушить молодую республику. Тем величественнее обрисовывается подвиг Сталина, разрубившего хитроумные сплетения врагов и отбросившего их от стен Петрограда. В центре фильма образ Сталина: к нему стягиваются линии всех драматических конфликтов произведения. Героическая борьба революционного народа, руководимого товарищем Сталиным, отражена в эпической драме, полной глубоких и острых столкновений.

Тема единства вождя и народа является главной в лучших фильмах Чиаурели.

Сталин — творец счастья народного. Об этом правдиво и проникновенно рассказывают «Великое зарево», «Клятва», «Падение Берлина». Эти фильмы были смелой попыткой запечатлеть черты характера величайшего человека нашей эпохи, открыть пути создания глубоко правдивого реалистического художественного образа вождя.

Продолжая свой труд над воплощением образа товарища Сталина на экране, Чиаурели в содружестве с Геловани в «Незабываемом 1919 годе» добился новых творческих успехов в решении этой грандиозной задачи.

Мы видим товарища Сталина не только в центре известных по истории событий, но и в созданных авторами фильма эпизодах, видим, как он принимает активное участие в судьбах рядовых героев. Опираясь на жизненные факты, авторы раскрыли в художественной форме глубокую связь вождя с народом и любовь простых людей к нему.

Деятельность товарища Сталина в те годы, его умелое стратегическое руководство, обеспечившее победу над врагом, запечатлены в фильме с большой художественной силой. Авторы показывают, как революционный народ, руководимый товарищем Сталиным, разгромил и уничтожил врага, рвавшегося к Красному Питеру.

В фильме перед нами стратег, выдвинутый революцией, полководец нового типа, которому свойственны новые методы ведения войны.

Широко известна посланная Ленину телеграмма Сталина:

«Морские специалисты уверяют, что взятие Красной Горки с моря опрокидывает морскую науку. Мне остается лишь оплакивать так называемую науку... Считаю своим долгом заявить, что я и впредь буду действовать таким образом, несмотря на все мое благоговение перед наукой».

В фильме мы воочию видим, как под руководством товарища Сталина осуществляется захват фортов с моря, как бесстрашные балтийские моряки выбивают врага, засевшего в неприступных крепостях.

В фильме в соответствии с историческими фактами показано сталинское революционное руководство в действии.

Вот товарищ Сталин в штабном вагоне выясняет обстановку на фронте; на Путиловском заводе он мобилизует рабочих на борьбу с контрреволюцией; на кораблях Балтийского флота отменяет предательский приказ Зиновьева, грозящий гибелью всему флоту. Сталин принимает важнейшее решение. Он говорит: «А если подумать не спеша, есть еще один выход. Не топить и не разоружать корабли, а наоборот. Привести в боевую готовность и самим громить врага. Громить так, чтобы навсегда забыл дорогу на Красный Питер».

Сталин руководит военным совещанием в Ораниенбауме и указывает, как уничтожить контрреволюцию, как отбросить белые войска и английский флот от Питера.

Чиаурели удалось показать не только Сталина — стратега и руководителя, но и его бесстрашие как бойца. Мы видим товарища Сталина в огне войны, на переднем крае, на площадке бронепоезда, у дальномера, руководящего артиллерийским огнем и ходом битвы... Товарищ Сталин всегда в самой гуще народных масс, он вместе с матросами за скромным фронтовым обедом, он разделяет с ними все тяготы войны.

В образе товарища Сталина Чиаурели стремился показать сочетание двух качеств, характерных для полководческого гения Сталина: бесстрашие в боевой обстановке и мужество в принятии еще невиданных стратегических решений, всегда обеспечивающих победу.

Одна из замечательных сцен в фильме — проход товарища Сталина по улицам Петрограда.

Ночь. Раздумье, проверка сил перед решающей битвой...

Большой философский смысл и глубокий лиризм этой сцены раскрыты гармоническим сочетанием пластических и музыкаль-

ных выразительных средств. Мысли, волновавшие Сталина в эту ночь, живут в проникновенной музыке Д. Шостаковича и сливаются с внутренним состоянием образа, которое передает М. Геловани в очень скупых, но наполненных внутренней динамикой движениях, с пейзажем ночного Петербурга, с поступью рабочих отрядов, идущих в решительный бой.

В создании образа товарища Сталина артист Геловани ни в чем не повторил себя. Он искал новых решений и вместе с режиссером нашел живые реалистические краски для того, чтобы внутренне перевоплотиться, создать художественный образ, соответствующий исторической правде.

Народ — главное действующее лицо во всех современных и исторических фильмах Чиаурели. Народ, восстающий против угнетателей, совершающий революцию, защищающий свое отечество от грозящего ему иноземного ига, народ — воин, созидатель, строитель новой жизни.

С огромной любовью Чиаурели воплощает народные сцены на экране. Для него эти сцены не фон, на котором разворачивается действие. Народ в его фильмах — это активная, движущая сила, это творец истории.

В массовых сценах Чиаурели всегда выделяет отдельные характерные образы. Поэтому так много эпизодических фигур в его фильмах. В «Незабываемом» их больше, чем в других фильмах Чиаурели. Трудно даже перечислить всех, кто показан в фильме на кораблях Балтики, в Смольном, на совещании в Ораниенбауме, в матросских отрядах, окружающих Сталина. Каждая эпизодическая фигура — тип, характер.

Рядом с образом Сталина через весь фильм проходят образы простых людей: Шибаева, Кати Даниловой и других.

Как и во всех фильмах Чиаурели, судьбы этих людей естественно вливаются в поток исторических событий. В сплетении истории и художественного вымысла, в умении раскрыть политический смысл происходящих событий на примере жизни простых людей заключается сущность творческих принципов Чиаурели, Шибаев и Катя Данилова — это типические образы, в которых даны большие социальные обобщения. Сила их в том, что они глубочайшими корнями уходят в народ, с ним они органически связаны.

Создавая образ матроса Шибаева, Чиаурели хотел отойти от установившегося представления о «братишке». Шибаев сохраняет в себе присущие русским революционным матросам качества: смелость, бесстрашие, напористость и бесконечную веру в правду революции. Он свободен от анархических черт, залихватских жестов, специфического жаргона, укоренившегося в изображении матросов во многих спектаклях и фильмах. В образе Шибаева Чиаурели стремился показать матроса-чекиста, сознательного борца-коммуниста.

Не случайно ухватки «братишки» переданы шпиону Дэксу, когда он выступает под личиной военмора Урванцова. Особенно ярко это различие двух типов матросов ощущается в сцене обыска у мадам Буткевич во время своеобразного поединка между Шибаевым и Урванцовым.

В образе Кати Даниловой раскрыты черты любящей девушки, верного друга, смелого и преданного революции борца. К сожалению, судьба Шибаева и Кати не завершена в фильме. Эти образы получились несколько бледнее, нежели запоминающиеся образы двух героев фильма «Падение Берлина».

По-новому показаны в фильме враги. Оставаясь реалистом в изображении положительного героя наших дней, Чиаурели во всех своих произведениях выступает как сатирик, высмеивая и уничтожая всех тех, кто пытается повернуть колесо истории вспять, помешать развитию нового, встать на пути, по которому идет наша страна к коммунизму. В его фильмах целая галлерея мастерски сделанных карикатур на врагов — отщепенцев, предателей, тунеядцев, политических противников. Острыми штрихами Чиаурели рисует их правдивые сатирические портреты. Тут и грузинские дворяне, и царские каратели, и меньшевики, и буржуазные националисты, и троцкисты, и гитлеровцы, показанные во всей их подлой сущности. Сатирические эпизоды в фильмах Чиаурели всегда содержат острую политическую мысль, большое социальное обобщение.

Лагерь врагов, выведенных в фильме «Незабываемый 1919 год», разнообразен. Здесь мы встретили и прожженных политиков, торгующих кровью людей, — вильсонов, черчиллей, клемансо, ллойд-джорджей, увидели английских шпионов и русских белогвардейцев во всех их ипостасях от Родзянко до Буткевича. И для каждой группы предателей Чиаурели находит свои особые краски, наиболее ярко характери-

зующие их презренную природу. Он не принижает, не упрощает врагов, а показывает их злобными, сильными, хитрыми и коварными, он бичует их сатирически и показывает, что они обречены на гибель потому, что встали на пути истории и пытались повернуть ее вспять.

Трактовка, которую дает Чиаурели государственным деятелям империалистической Европы и Америки, близка сатире Маяковского. Поэт справедливо говорил об единой сущности всех этих классовых врагов:

«Художники
Вильсонов,
Ллойд-Джорджев,
Клемансо
рисуют —
усатые,
безусые рожи —
и напрасно:
все
это
одно и то же».

Подчеркивая единую классовую сущность заправил Антанты в памфлетно-сатирическом изображении врага, Чиаурели следует оценке, которую дал Ленин, характеризуя их как «самых худших из хищников, зверей империализма».

Вот один из этих хищников — «тигр» Клемансо — дремлет на Версальской конференции, уверенный в том, что добыча не ускользнет из его лап. И вот целая стая хищников ползает на корточках по карте — они делят воображаемую добычу и злобно рычат друг на друга.

Эти сцены гротесковы, но правдивы в своем существе. Отдельные исторические детали для этих сцен почерпнуты из мемуарной литературы.

Несколько по-другому показывает Чиаурели лагерь белогвардейцев. Каждая фигура здесь выписана очень рельефно. Вот каратель и палач Родзянко, вот Зейдлиц, Остен-Сакен, Фитингоф. Вся эта свора бешено ненавидит революцию и мечтает только о реставрации капиталистического порядка.

Но они не страшны. Вспомним, как выглядит Родзянко, указывающий путь на Петроград, и его начальник штаба Зейдлиц, разместившийся под брюхом лошади...

Один штрих — и разоблачены фигуры фанфаронов!

Разнообразны приемы, которыми созданы портреты врагов в этом фильме: здесь и острый, тонкий штрих, и злая карикатура, и гротеск.

Несколько особняком стоит семья Неклюдовых. С такими решениями образов врага мы еще не сталкивались в предыдущих фильмах Чиаурели. Здесь сделана смелая попытка глубокого психологического разоблачения врага. Эти образы как-то перекликаются с фигурами белогвардейцев в «Днях Турбиных», с полковником Бороздиным из фильма «Чапаев».

Семье Неклюдовых уделено значительное внимание в фильме. Образы генерала Неклюдова и его сына Александра, отсутствовавшие в пьесе, по существу заново созданы Чиаурели, который воплотил на экране образ дворянской семьи, разрушающейся под ударами революции. Моральное падение, предательство, измена приводят к краху, к полной гибели семьи Неклюдовых.

Конфликт в семье Неклюдовых развивается и нарастает от сцены к сцене, в каждой идет напряженная борьба, раскрывается истинное лицо ее участников. Благодаря драматургической завершенности и насыщенности каждой сцены большим социальным содержанием режиссеру удалось чрезвычайно лаконично показать историю семьи Неклюдовых. Мы видим, как английские деньги проникают в дом Неклюдовых, как по указке англичан генерал Неклюдов пробирается в Париж, а затем в Лондон, к Черчиллю, как Николай предает родину, становится изменником и отправляет на смерть родного брата. Особенно содержательна последняя сцена, завершающая линию Неклюдовых: генерал над трупом своего сына, слишком поздно осознавшего ошибку. Истинный смысл происходящего дорисовывается последним выразительным штрихом: Эгар небрежно предлагает деньги генералу. Вот цена гибели двух сыновей! Эта сцена как бы перекликается с эпизодом из «Падения Берлина», в котором мать над трупом сына шлет проклятие Гитлеру. В «Незабываемом» эта трагическая ситуация подготовлена тщательней и потому еще более значительна.

Драматургическая четкость линии Неклюдовых, глубина и правдивость жизненных конфликтов позволили Чиаурели создать живые реалистические образы врагов.

Генерал Неклюдов (арт. Н. Комиссаров) — это недалекий генерал царской армии, не сумевший разобраться в происходящем; это обломок николаевской России во всем своем колоритном и омерзительном своеобразии.

Александр Неклюдов (арт. Е. Самойлов)—это честный русский интеллигент, передовой, мыслящий офицер, несколько напоминающий Александра из «Клятвы», тоже колеблющегося интеллигента, который понял правду революции и отдал свою жизнь за родину.

Николай Неклюдов (арт. А. Попов) — выродок и предатель. Но этот образ не схематический, он наделен индивидуальными чертами, которые чувствуются и в том, как хладнокровно отправляет он своего родного брата на смерть, и в том, с каким остервенением расправляется с солдатами, и в том, с какой легкой душой открывает огонь по мирному населению, и в том, как под сокрушающим огнем советских кораблей впадает в исступление и истерику.

Михаилу Чиаурели было всегда свойственно умение выбирать актера, создавать единый исполнительский ансамбль. В «Незабываемом» эта черта выступает особенно наглядно. В фильме заняты актеры МХАТ, Малого театра, Театра драмы, Студии киноактера, Театра имени Франко и многих провинциальных театров. Но это единый ансамбль, подчиненный единому замыслу. Актеры перевоплощаются, творят в активном содружестве с режиссером. Поэтому, например, оказалось удачным столь неожиданное появление Гната Юры в образе Клемансо.

Изобразительное решение фильма подробно разобрано во многих статьях. Здесь хочется лишь отметить драматическую функцию, которую несет цвет в этом фильме. У нас есть кинокартины, в которых цвет не ощущается и даже порой кажется лишним. Такие картины с равным успехом могли быть и черно-белыми. В «Незабываемом» режиссер и оператор умело распределяют краски. Цвет подчеркивает происходящее и активно вторгается в драматургию сцены, он всегда играет в ней ясно определенную функцию.

Фильм «Незабываемый 1919 год», повествующий о замечательных днях молодого социалистического государства, воссоздал героический пафос революции и донес до зрителя горячее дыхание незабываемых дней. С замечательной силой он воскресил перед нами события, разворачивающиеся на берегах суровой Балтики, и напомнил о кровавых планах империалистов, готовящих сейчас третью мировую войну.

В этом произведении М. Чиаурели предстал перед нами как художник-новатор, не успокаивающийся на достигнутом, неуклонно идущий вперед, прокладывающий новые пути нашего советского киноискусства.

Академик А. ОПАРИН

Председатель Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний

КИНО И ПРОПАГАНДА НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

В Советском Союзе созданы самые благоприятные условия для подъема культурного и политического уровня народа. Партия Ленина—Сталина неустанно заботится о том, чтобы пропаганда научных и политических знаний велась все более широко, с применением самых совершенных средств — всех видов печати, наглядных пособий, радио, кино.

Привлечение кино к делу научно-просветительной пропаганды стало возможным голько при Советской власти. Потребовалось вложение огромных государственных средств, строительство специальных киностудий, оснащенных сложной техникой для съемок в невидимых лучах, в поляризованном свете рентгено- и микрокиносъемок, ускоренных и замедленных съемок и т. п., понадобилась подготовка кадров специалистов самых разнообразных профессий. Без всех этих мероприятий, осуществлявшихся Советским государством в широких масштабах, невозможно было бы создать в короткий срок самостоятельную область кинематографии — научное кино с большим фондом фильмов.

«Советская научно-популярная кинематография, — писала «Правда» (5 июля 1951 г.),— важное средство просвещения трудящихся. Она обладает большими возможностями наглядно знакомить миллионы людей с достижениями науки, техники и культуры. Ее прямое назначение — способствовать формированию научного, материалистического мировоззрения.

В лучших научно-популярных кинопроизведениях, созданных за последние годы, нашли отражение многие достижения советской науки. Строго научный подход к явлениям жизни сочетается в этих фильмах с правдивым, художественным повествованием».

Важнейшей специфической особенностью кинематографа является его способность неизмеримо обогащать человеческое зрение. Средства современной техники, вооружившие человеческий глаз, дают возможность видеть предметы и явления, которые обычное зрение не улавливает. В сочетании с микроскопом, телескопом, рентгеноаппаратом и другими средствами техники при помощи специальных способов съемки кино делает все это доступным миллионам зрителей, расширяя их представление о мире.

Известно, что великий советский ученый И. П. Павлов очень высоко оценивал роль кино в науке, указывая, что оно является таким же орудием научного исследования, как микроскоп и телескоп.

Павлов широко применял кино в своей работе и непосредственно принимал участие в создании фильмов по физиологии и патологии высшей нервной деятельности. Павловские эксперименты по изучению природы условных рефлексов требовали полной изоляции подопытного животного от посторонних раздражителей. А киносъемка неизбежно была связана с посторонними шумами, движением, световыми раздражителями и т. п. Казалось бы, все это является непреодолимым препятствием, «засоряющим» опыты. Но Павлов совместно с киноработниками разработал специальную методику подготовки животных к обстановке киносъемки. В итоге была создана кинодокументация, представляющая огромную научную ценность.

Значительную роль сыграло кино и в научных изысканиях доктора биологических

наук профессора О. Б. Лепешинской, которая сообщает об этом так:

«Весь процесс образования клеток и стадии их развития и деления был заснят на пленку киноаппарата, соединенного с микроскопом и с прибором, который позволяет автоматически делать съемку через желательный для исследователя интервал. Мы снимали через каждые пять секунд. Демонстрируя полученный фильм с обычной скоростью, можно было видеть на экране весь процесс развития ускоренным в 80 раз».

Кинематография открывает широчайшие возможности для научно-материалистической пропаганды. Важнейший вопрос, на который необходимо здесь обратить внимание,— это вопрос об идейно-политической направленности кинопропаганды.

Приоритет отечественной науки, ее ведущая роль в утверждении победы материализма над мракобесием, суевериями, агностицизмом; решение важнейших народнохозяйственных проблем; растущая связь науки с практикой — все это должно найти отражение в выборе тем научно-популярных фильмов, в определении научного содержания и в подборе выразительных средств для воплощения этого содержания на экране. Наша научная кинопропаганда должна носить активный, наступательный характер.

«Точка зрения жизни, практики должна быть первой и основной точкой зрения теории познания» — писал В. И. Ленин. И каждая научно-популярная кинокартина должна быть неразрывно связана с практикой — с мирным созидательным трудом великого советского народа.

Все это—элементарная истина. Но просматривая некоторые научно-популярные фильмы (в частности, биологические), приходится встречаться с ее недооценкой. Примером тому служит псевдонаучный фильм «Человек идет по следу», справедливо подвергнутый критике на страницах «Правды». Но и другие более удачные фильмы не свободны от подобных недостатков. В свое время я, например, писал о том, что содержательный в общем фильм «Повесть о жизни растений» не отражает той целеустремленности, которая была у К. А. Тимирязева в изучении природы растений. Сам Тимирязев указывал, что при выборе своей научной специальности — физиологии растений — он руководствовался ее отношением к земледелию и так определял это отношение: «Наука призвана сделать труд земледельца более производительным». Этой связи науки с практикой фильм и не отражает.

Необходимо добиться устранения серьезного порока, выражающегося в том, что о практике рассказывают не те фильмы, которые целиком посвящены чисто научным вопросам, а только те, которые носят упрощенно-инструктивный характер, преподнося одни лишь «советы» и «рецепты». Несомненно, что связь науки и практики должна находить отражение в каждом фильме.

Было бы крайне целесообразным, чтобы объем научного содержания будущего фильма определялся заранее. Научному руководителю фильма не всегда легко разобраться в специфике кино — в «технологических» записях кинорежиссера, в обилии заснятого материала и т. п. Разработанное же при участии руководителя научное содержание позволит контролировать дальнейшую работу над фильмом, не допуская произвольного искажения или упрощения поставленной задачи.

Следовало бы также со всей ясностью установить, что в тех случаях, когда кино не может дать больше, чем дают другие средства популяризации — книга, радио, фотография, не всегда целесообразно тратить огромные государственные средства на создание фильма. Кино незаменимо там, где стоит почетная задача сделать доступными наблюдению и изучению явления, протекающие скрытно.

Агностики всех мастей, несмотря на развитие науки, продолжают утверждать, что сущность вещей непознаваема. Представители «биологического» идеализма, например, утверждают, что человек есть лишь некий «макроприбор», по самой природе своей бессильный объективно познать мир атома.

Вот где огромное поле для боевой деятельности научного кино! В этом направлении может быть сделано во много раз больше того, что уже проделано. Чем глубже киноаппарат будет проникать в явления атомного мира, в исследование строения молекул, в различные сферы микробиологии, химии, физики, биохимии и т. д., тем сильнее будет наступательная роль кино в деле пропаганды материалистической науки.

Для решения этих задач необходимо

дальнейшее укрепление связи кино с учеными.

Выступая против легковесного, поверхностного, псевдонаучного подхода к популяризации знаний средствами кино, партийная критика ставит перед писателями, киноработниками и учеными задачу повышения содержательности всех выпускаемых фильмов, сочетания в них строго научного подхода к теме с правдивым художественным изложением.

Советские ученые всегда стремились оградить произведения кино от вульгаризации, от опошления материала науки. Высокая требовательность ученых, руководящих созданием кинопроизведений, является вполне закономерной. Советский зритель относится к кинопроизведениям с большим доверием, с уважением. Было бы великим преступлением, если бы мы мирились с проникновением в фильм поверхностных, легковесных приемов освещения научных проблем.

Для нас близкими и понятными являются слова А. М. Горького: «В нашей литературе не должно быть резкого различия между художественной и научно-популярной книгой». А вот между наукой и кино создалось некое средостение, которое необходимо возможно быстрее разрушить. Нередко приходится наблюдать, как между ученым и писателем возникают «посредники», для которых стало профессией «приспосабливать» науку к кино. Это ремесленники, не являющиеся писателями по призванию. Подлинное творчество, владение средствами искусства им недоступно. Поэтому они ищут оправдания своему скучному, бесцветному, безвкусно развлекательному подходу к научной тематике.

Дело доходит до того, что это ремесленническое приспособленчество находит себе «теоретиков». Так, например, Б. Толль пишет в газете «Советское искусство», что многие научно-популярные кинокартины «лежат на границе научно-дидактического изложения и искусства». И вопреки практике создания лучших научно-популярных фильмов Б. Толль настаивает на пресловутой дидактике как основном методе научно-популярного кино.

Следует ли создавать какую-то границу, стену между киноискусством и научным кино? На наш взгляд, не следует.

В литературе популяризация знаний является делом писателей и ученых. Лучшие популяризаторы науки всегда стремились к высокому качеству своих произведений — к образности языка, выразительности, ясной, общедоступной композиции. Вспомним известные книги академиков Обручева, Ферсмана, писателей Михайлова, Ильина и других. Можно ли эти научно-популярные труды назвать дидактичными? Построены ли они так же, как учебники, научные пособия? Конечно, нет.

У нас существуют специальные учебные фильмы, которые являются вспомогательным средством в процессе обучения и используются педагогом, инструктором на занятиях, лекциях, уроках наряду с прочими наглядными пособиями, с чертежами на доске, с демонстрацией опытов и т. д. Но приравнивать такой фильм к научно-популярному фильму, предназначенному для широкой аудитории, значит совершать существенную ошибку.

При создании научно-популярного фильма, точно так же как и при написании каждого произведения научно-популярной литературы, необходимо стремиться к высокому мастерству, к которому ведет не пресловутая дидактичность, а умелое, талантливое сочетание строго научного подхода к явлениям жизни с правдивым художественным изложением.

Советская наука, будучи кровно заинтересованной в развитии научной кинематографии, со своей стороны приложит все усилия и всесторонне поможет этому важному средству распространения знаний.

И. КОПАЛИН

КИНЕМАТОГРАФИЯ АЛБАНИИ

В ноябре 1951 года албанский народ праздновал седьмую годовщину освобождения своей родины от итало-немецких фашистских захватчиков и десятилетие со дня основания Албанской Партии Труда. Дни всенародного праздника запечатлены группой советских и албанских киноработников в документальном фильме «Славный путь».

Сценарный план фильма был разработан мною совместно с известным албанским поэтом Лазаром Силичи, который написал и текст к фильму. В качестве второго режиссера фильма работал Эндри Кеко. Вместе с советскими операторами Р. Халушаковым и А. Семиным фильм снимал Яни Нано.

Албанские кинематографисты Э. Кеко и Я. Нано в течение двух лет проходили практику на Центральной студии документальных фильмов в Москве, и участие в съемках явилось для них своеобразным экзаменом перед началом самостоятельной работы на родине. Надо сказать, что этот экзамен албанские киноработники выдержали хорошо. Нет сомнения, что они будут успешно продолжать самостоятельную творческую деятельность в молодой отечественной кинематографии. Музыку к фильму написал виднейший албанский композитор Кристо Коно, знакомый советскому зрителю по музыке к фильму «Новая Албания». Кроме того, в картине широко использована музыка албанских композиторов Доры Лека и Константина Трако.

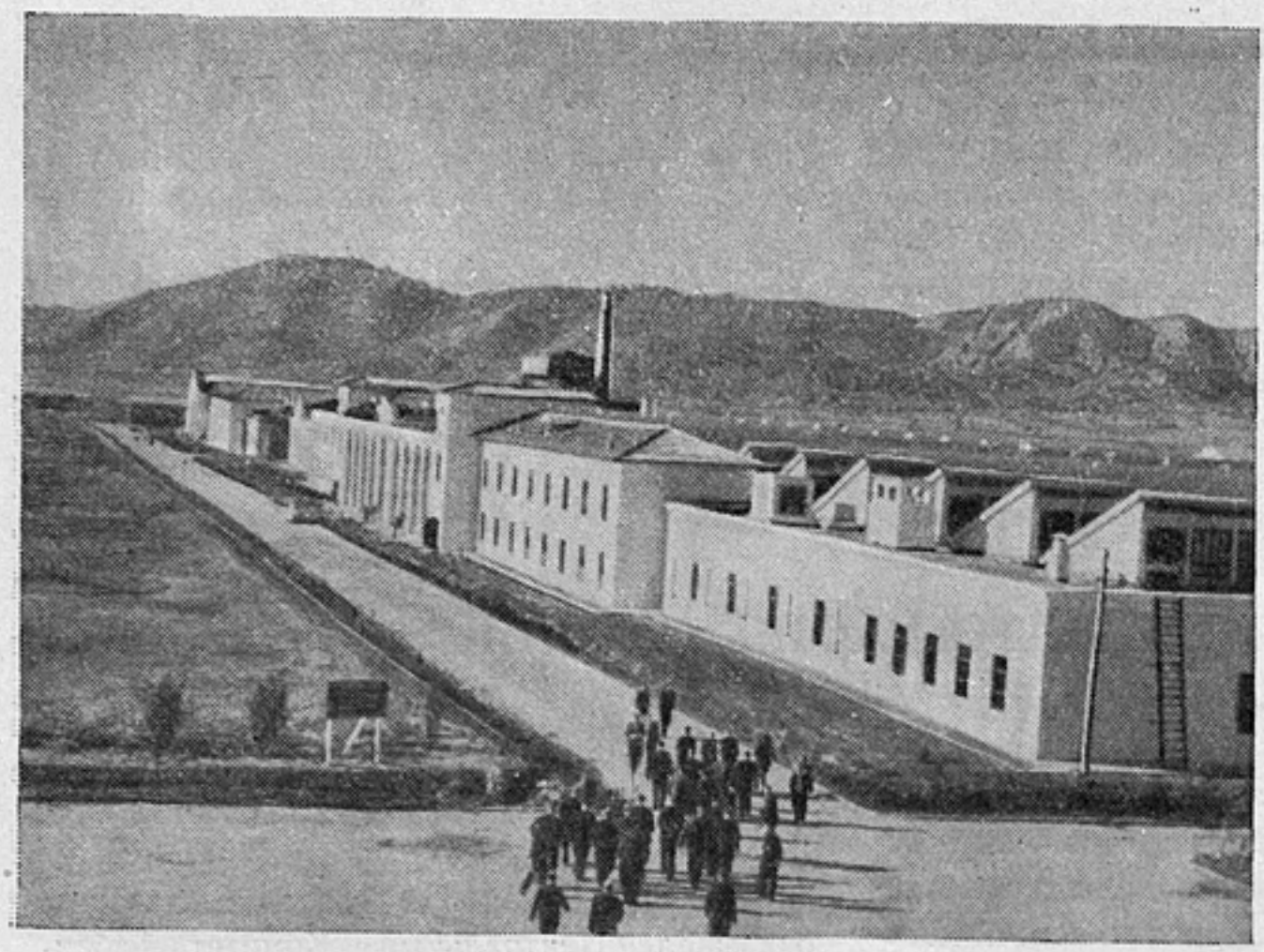
В фильм включены исторические съемки операторов М. Кочи (Мак), А. Фартузи, А. Ферхати. В нашей работе принимали активное участие хор и оркестр Государственной филармонии и Народной Армии и Государственный ансамбль народного танца.

Большую помощь в создании картины оказывал Центральный Комитет Албанской Партии Труда, а также Комитет культуры и искусств Албании, во главе которого стоит молодой албанский поэт Фатмир Дьята.

Само название фильма — «Славный путь» — определяет поставленную перед нами задачу. Нам следовало не только отобразить события, связанные с празднованием юбилея, но и дать обзор исторического пути, который прошел албанский народ под руководством Партии Труда. Широко используя иконографический материал, архивные документы, экспонаты музея национально-освободительной борьбы, съемки мест, где проходили исторические события, а также немногие кинодокументы, запечатлевшие недавнее прошлое албанского народа, мы стремились еще ярче осветить результаты борьбы и величие побед, одержанных народом за прошедшее десятилетие.

Много славных страниц вписали в историю борьбы с иноземными захватчиками за свободу и независимость своей родины албанские патриоты — легендарный полководец XV века Скандербег, вождь восстания крестьян-бедняков Хаджи Кямили, патриот-демократ Фемистокли Гермени, борец против феодалов Байрам Цурри, демократ-революционер Авни Рустеми, коммунист Али Кельменди и много других.

Веками боролся албанский народ. Но только под руководством коммунистической партии, вооруженной передовыми идеями марксизма-ленинизма, одержал он



«Новая Албания»

победу и вступил на путь строительства новой, счастливой жизни. Впервые в истории Албании перед народом открылись ясные цели и блестящие перспективы. Сплоченными рядами под руководством своей партии и вождя Энвера Ходжа уверенно идут албанцы по пути строительства социализма.

* * *

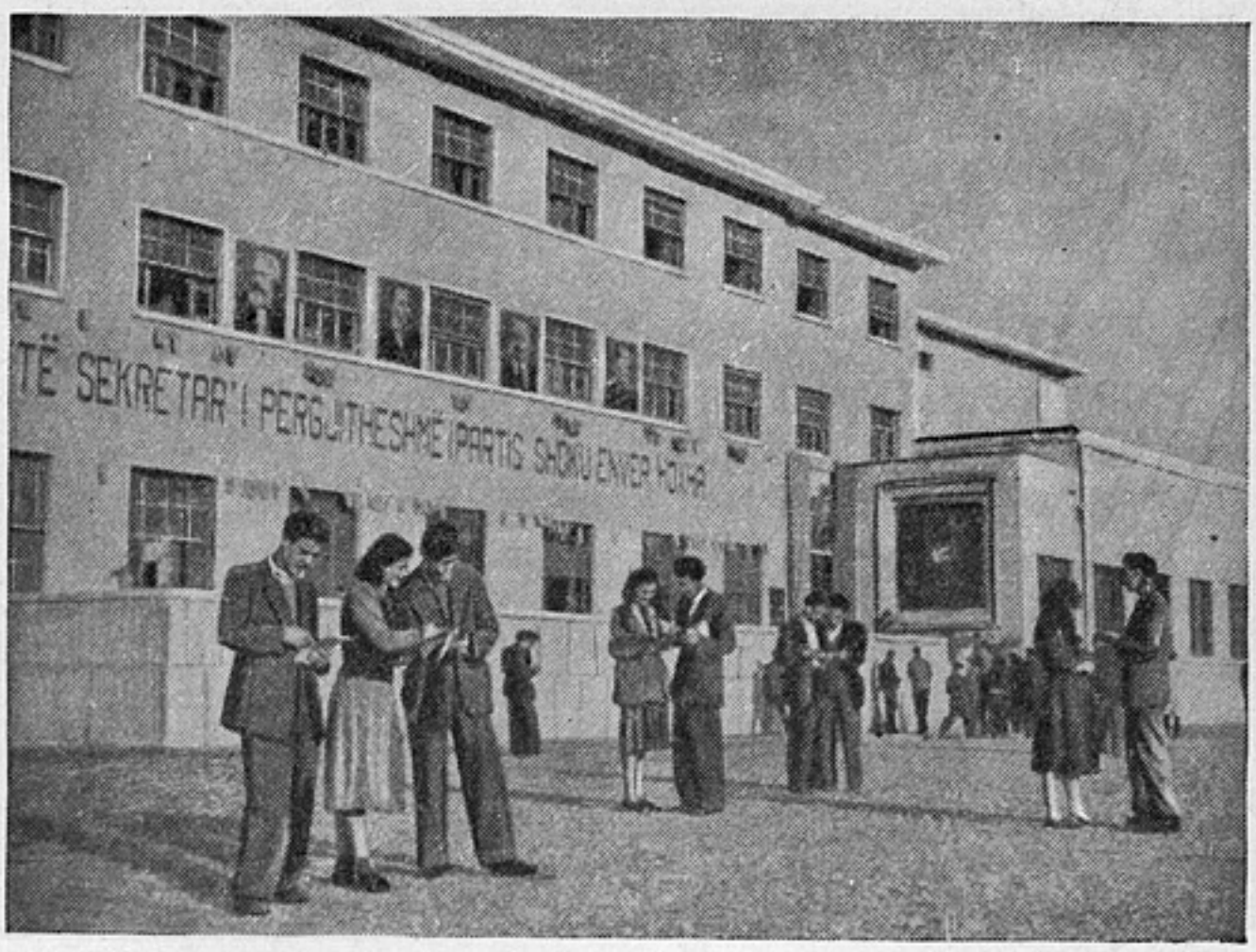
В 1948 году мы были в Албании в связи со съемками фильмов «Новая Албания» и «Первый конгресс партии».

То, что мы увидели спустя три года, превзошло все наши ожидания и предположения. Только за дни праздников был пущен в ход целый ряд новых промышленных предприятий страны: текстильный комбинат имени Сталина, который рассчитан на выпуск 20 миллионов метров тканей в год, хлопкоочистительный завод в Фиери, сахарный завод в Малике, гидроэлектроцентраль имени Ленина в Тиране.

Если вспомнить, что до освобождения страна совершенно не имела промышлен-

«Новая Албания»

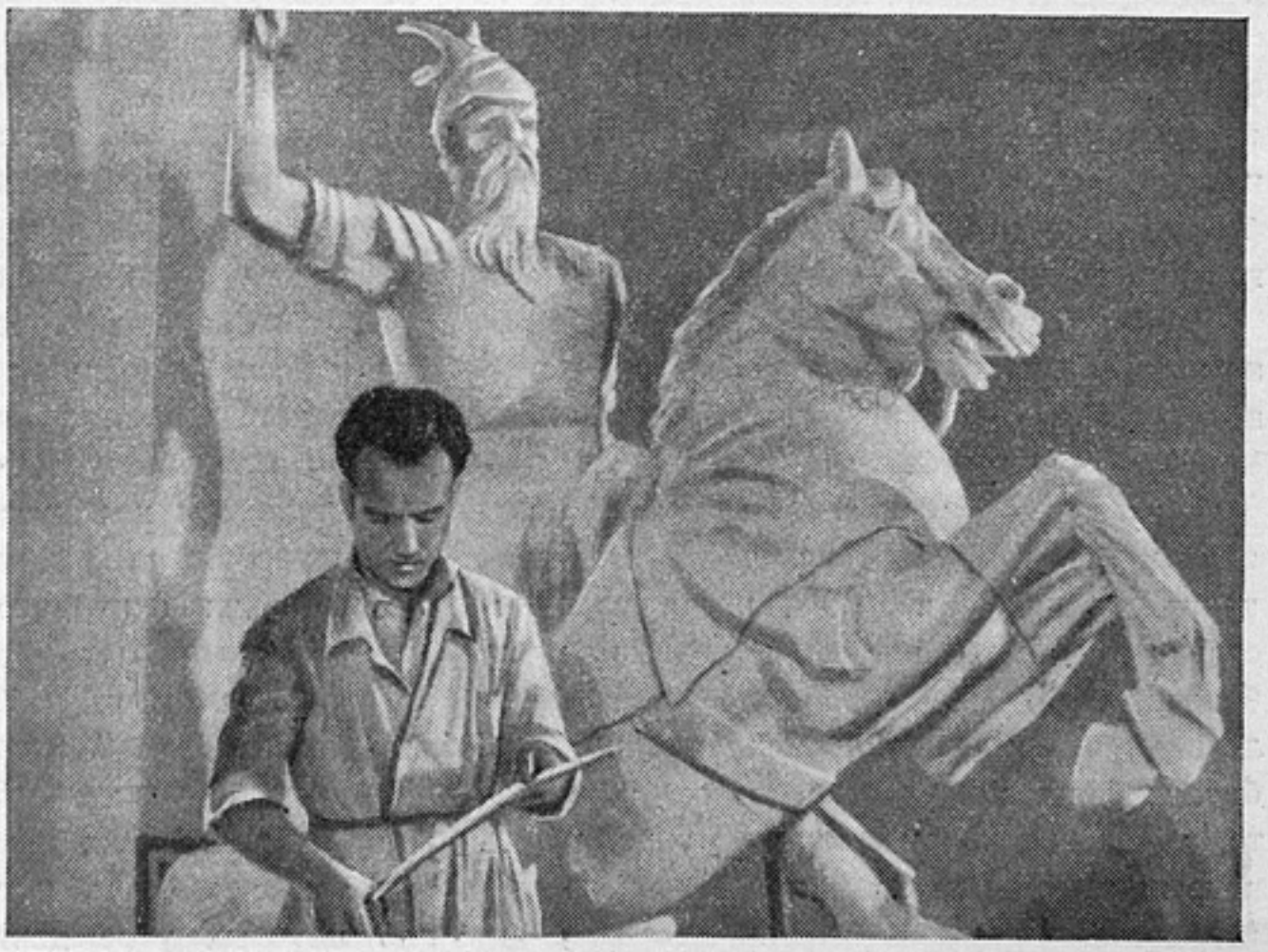
«Новая Албания»

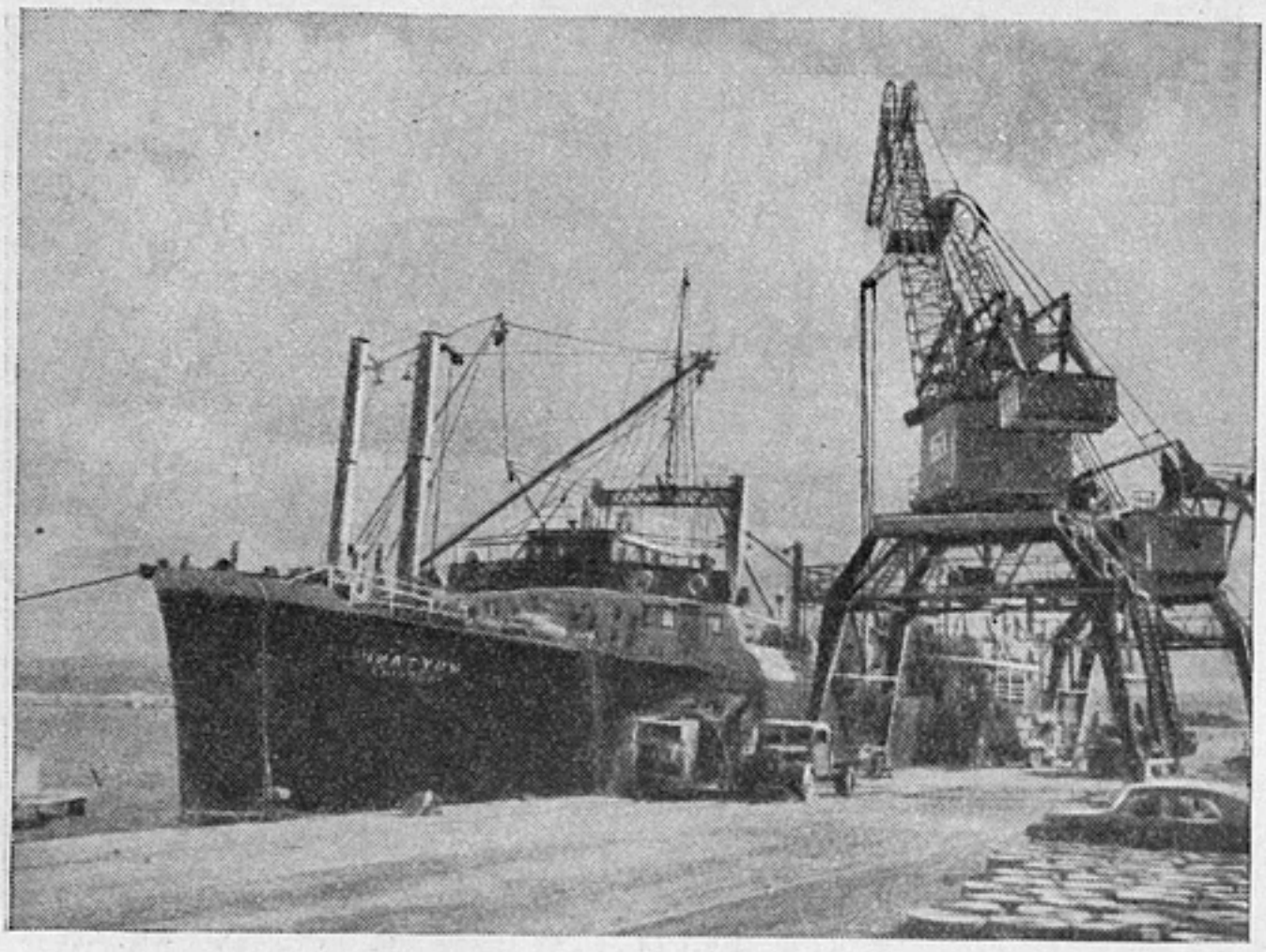


ности, что продажные правители вроде короля Зогу превратили Албанию в колонию, где хозяйничали итальянские капиталисты, что в страну ввозилось из-за границы буквально все, даже спички, нитки и пуговицы, станет понятным, как велики успехи албанского народа, заложившего основы промышленного развития своей родины.

Мы снимали многотысячные митинги трудящихся, посвященные пуску предприятий. Незабываемым останется день пуска гидроэлектростанции имени Ленина. Она построена в горах по проекту и с помощью советских специалистов. Электростанция дает возможность использовать воды горной реки Селиты для обеспечения электроэнергией столицы республики Тираны и ее промышленных предприятий. Когда яркий свет электрических огней прорезал сумерки осеннего вечера, громкое «ура» прокатилось над столицей. Всю ночь царило оживление. Люди танцевали на ярко освещенных улицах. Повсюду звучали песни. На фасадах зданий сверкали огни иллюминации, лозунги, привет-

«Новая Албания»





«Новая Албания»

ствия партии, Советскому Союзу и великому Сталину.

Албанский народ высоко ценит дружбу с великим советским народом и бескорыстную помощь, которую оказывает Советский Союз строительству новой жизни в Албании. Отцом и спасителем называют албанцы великого Сталина. «Он спас нас от гитлеровской тирании. Он спас нас от титовцев, которые хотели превратить нашу страну в колонию югославских фашистов. Он, как отец, помогает нам в строительстве счастливой жизни» — так говорят в Албании о товарище Сталине.

В порту Дуррес мы снимали разгрузку советских пароходов. И когда из трюмов извлекались новенькие автомашины ЗИС и тракторы Сталинградского завода, албанские грузчики радостно улыбались и говорили: «Митесия»—дружба!

Только дружба с Советским Союзом помогла албанскому народу построить первоклассные предприятия, оборудованные новейшей техникой.

Снимая работу вновь пущенных предприятий, мы наблюдали радостное волнение, царившее в цехах, когда из прессовочных машин вылетали первые кипы белоснежного хлопка, когда отсчитывались первые метры албанской ткани, сработанной на новом текстильном комбинате, когда на новом заводе заполнялись первые мешки сахаром отечественного производства.

Мы наметили обширный план съемок: фильм должен был охватывать почти всю страну. Мы имели счастье много ездить, многое наблюдать и испытывали чувство восхищения, убеждаясь на каждом шагу, каким огромным трудовым энтузиазмом охвачен весь народ, какой величайший созидательный труд кипит во всех уголках страны.

Всюду стройка!

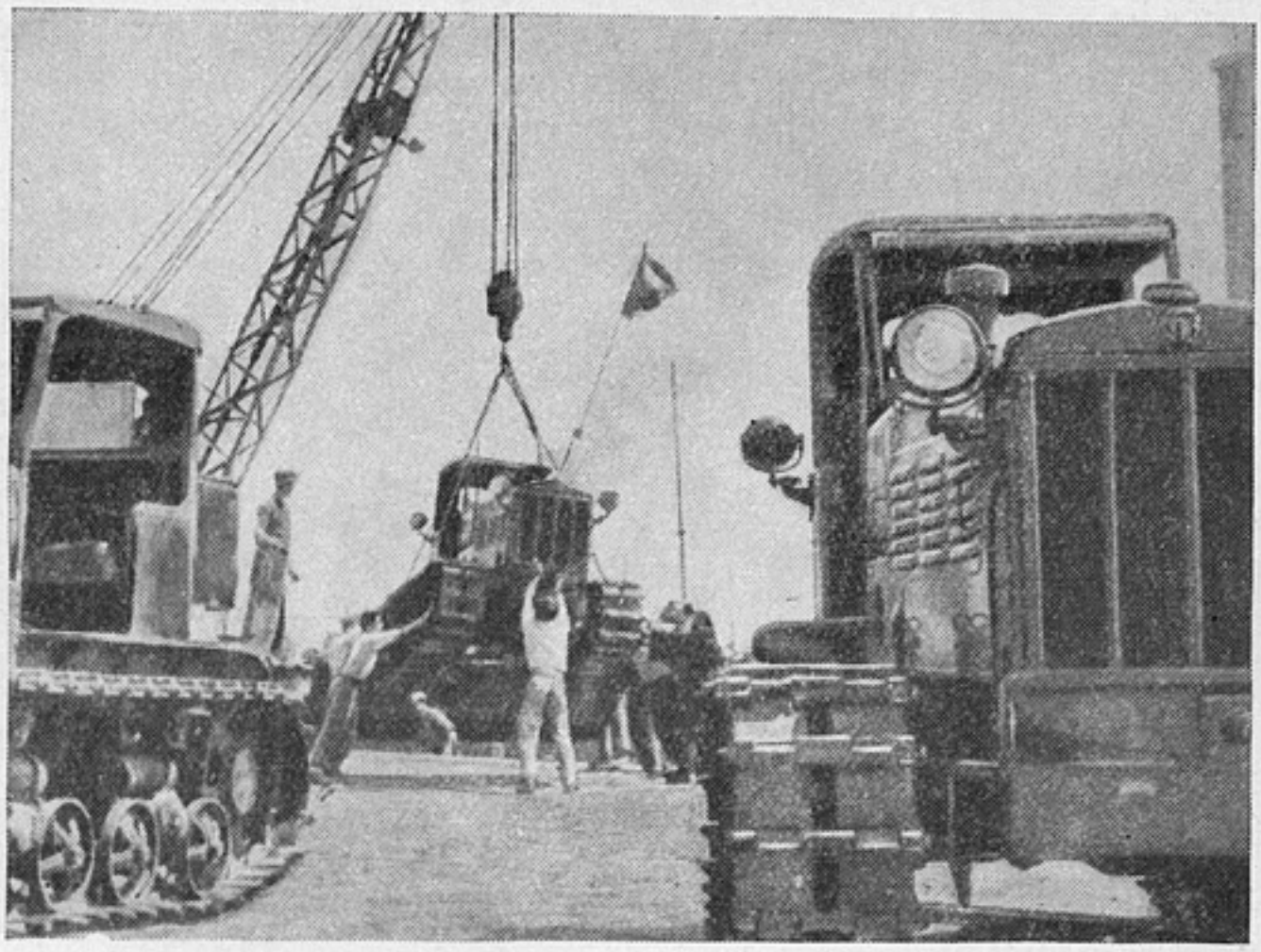
На месте пустынных долин выросли новые города—Патос и Малик.

Мы видели, как тысячи крестьян-добровольцев принимали участие в строительстве дороги Шанмери — Кольгецай, которая соединит труднодоступные горные районы Трапойи со всей страной.

Все эти предприятия, мосты, дороги, каналы, возникшие в Албании только за последние годы, являются ярким примером того, каких успехов может добиться народ, свободно и вдохновенно строящий свою новую жизнь.

Поразительны успехи страны и в области культуры и искусства.

Антинародные режимы короля Зогу и итальянских оккупантов отбросили Албанию на сотни лет назад в области культурного развития. В 1938 году в Албании имелось всего 643 начальных школы, в которых обучалось 52 тысячи детей, и только 11 средних школ. Не было ни одного высшего учебного заведения, не было научных учреждений, музеев, театров,



клубов. В стране насчитывалось свыше 80% неграмотных. На 1000 крестьянских детей только 39 посещали школу.

Лишь богатые торговцы и феодалы могли посылать своих детей в университеты Рима, Афин, Белграда.

Полуфеодальный режим и религиозные предрассудки фактически лишали девушек права на образование. В городе Шкодра, например, из 1000 детей школьного возраста только 17 учились в средней школе и среди них только одна девушка.

Так было до недавнего времени.

Теперь куда бы ни поехать в Албании, всюду встретишь чистые, белые здания. Это школы. Их увидишь и на севере среди диких ущелий, где дома, как орлиные гнезда, прилепились к скалам, и среди зелени оливковых рощ, на берегу теплого юга, и в долинах, и в суровых горах Курвелеша и Малокастры. Начальное образование стало обязательным еще с 1946 года. Сейчас создаются условия для введения обязательного среднего образования.

В дни праздника в Тиране были торжественно открыты три новых высших учебных заведения — сельскохозяйственный, политехнический и педагогический институты. Впервые в истории албанская молодежь будет получать высшее образование в своей родной стране. В эти же дни в Тиране открылся первый Дворец культуры имени Али Кельменди. В прекрасно оборудованных комнатах и залах Дворца созданы все условия для разумного и культурного отдыха. Обо всем этом нельзя было и мечтать в старой Албании.

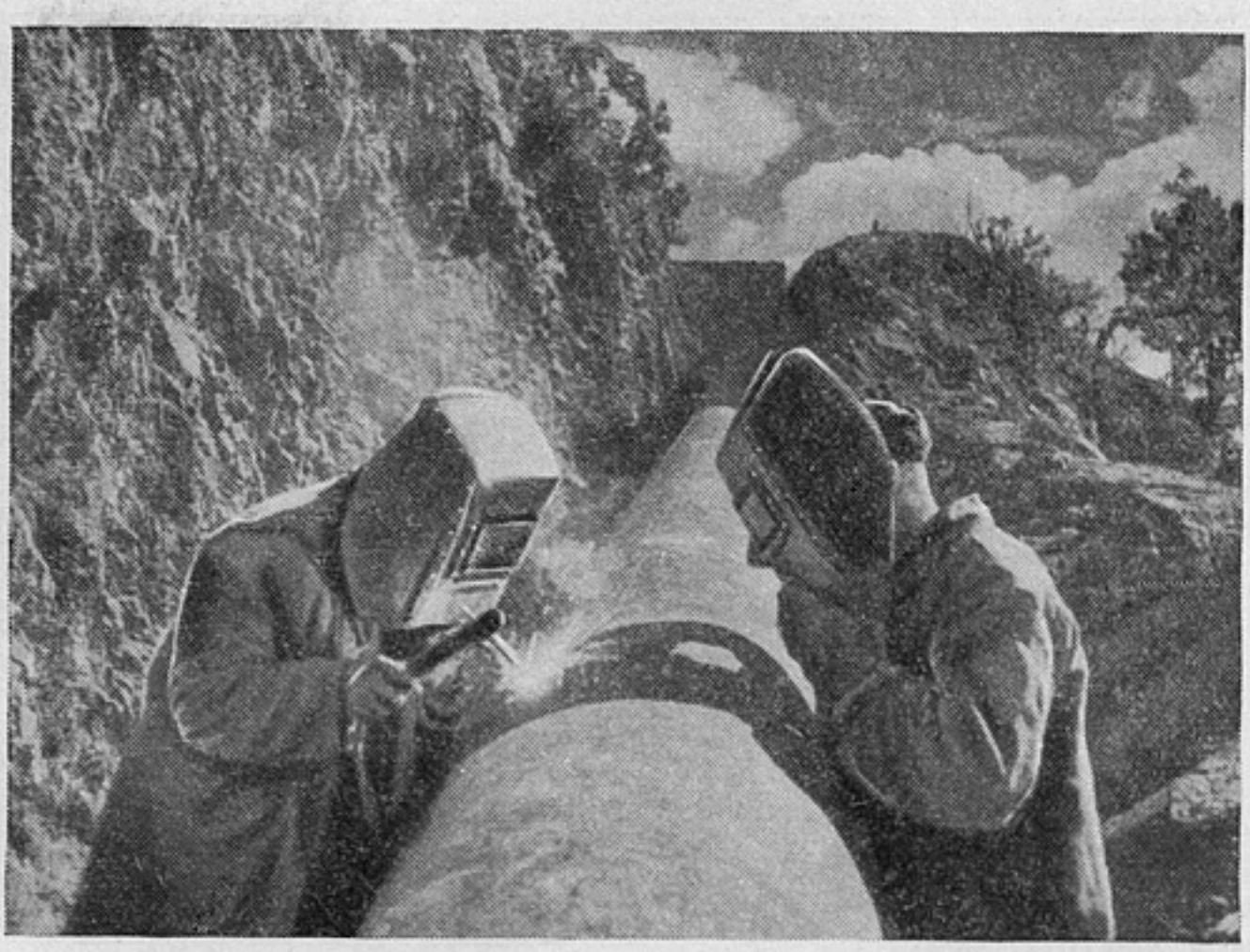
Еще три года назад в стране был всего лишь один театр, который давал спектакли два раза в неделю.

Сейчас в Тиране существуют Государственная филармония, Ансамбль народного танца. Значительно возросло и окрепло мастерство актеров Народного театра, хора Народной Армии, знакомого нам по гастролям в СССР в 1949 году. Созданы профессиональные труппы в городах Корче и Шкодре. Искусство стало достоянием свободного народа.

Впервые на албанской сцене поставлен балет советского композитора Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», пользующийся большим успехом у зрителей. Сцены из этой постановки вошли в снятый нами фильм.

За время нашей работы мы встречались с писателями, художниками, скульпторами. Увлеченные благородным делом служения народу, они делились с нами своими большими творческими перспективами.

Скульптора Янать Пачо мы застали за работой над монументальным памятником национальному герою албанского народа Скандербегу. Этот величественный памятник будет установлен в городах Тирана и Круя. Одисей Паскали закончил работу над монументальной скульптурой вождя



албанского народа Энвера Ходжа. Мы беседовали с писателями Шефкет Муссараи, Алекс Чаче, Димитер Шутерики, Зини Сако и другими, слушали пламенные стихи молодых поэтов Лазара Силичи, Фатмира Дьята, Марка Гуракучи — стихи о свободной жизни, о счастливом будущем, о мире.

В Албании издается много газет, журналов, художественной и политической литературы. В дни юбилея выпущен первый том сочинений И. В. Сталина на албанском языке.

Партия Труда и народное правительство создали все условия, благоприятствующие творчеству литераторов, художников, артистов. Решением правительства введено ежегодное присуждение Премии Республики за лучшие произведения искусства и литературы.

Народ любит своих художников и ценит их труд. Многие деятели культуры и искусства — композитор Кристо Коно, певица Георгия Труя, профессор Александр Джувани и другие — избраны депутатами Народного Собрания.

Творческие работники Албании достойно отвечают на любовь народа. Своим трудом они помогают преодолеть отсталость, которую веками насаждали антинародные правительства и иноземные захватчики. Благородный труд мастеров искусства целиком посвящен делу борьбы за счастье своего народа, за мир во всем мире.

За время пребывания в Албании мы убедились в том, что партия и правительство уделяют огромное внимание киноискусству.

В старой Албании насчитывалось всего пятнадцать кинотеатров. Сейчас в городах и рабочих центрах существует около ста кинотеатров. Впервые в истории страны появились кинопередвижки для обслуживания сел и деревень. Мы были свидетелями того, как в горные, труднодоступные районы Кольгецая по вновь построенной дороге пришла кинопередвижка. Сотни крестьян, собравшихся на сеанс, никогда раньше не видели кино.

Еще в 1938 году фильм в среднем просматривало по всей стране только три тысячи зрителей. Сейчас только в Тиране каждый фильм смотрят свыше 25 000 зрителей. Особенной популярностью пользуются выдающиеся советские фильмы. «Падение Берлина» просмотрело около 165 000 зрителей, «Кубанские казаки» — 83 900, «Сталинградскую битву»—97 000, «Секретную миссию»—82 000 зрителей. И это только в Тиране, в городе с населением около 100 000 человек!

В советских фильмах албанский народ находит ответы на многие вопросы, возникающие в процессе строительства новой жизни. «Каждый советский фильм является для нас школой, так как в нем, точно в зеркале, отражается подлинная жизнь»—

прочитали мы запись зрителя в книге отзывов одного из кинотеатров.

В журнале «Новая Албания» в статье «Советский фильм в Албании» говорилось: «Нет советского фильма, который бы не вызывал глубокого отклика в нашем народе... Просматривая советские фильмы, албанский народ учится любить жизнь, работать так, чтобы сделать ее краше, как это делают советские люди, которых он видел в фильмах «Член правительства», «Сельская учительница», «Сказание о земле Сибирской» и др. Советский фильм учит любить Родину и брать пример с доблестного советского народа, героизмом которого зритель восторгался в фильмах «Падение Берлина», «Молодая гвардия», «Александр Матросов», «Зоя».. Эти фильмы укрепляют в нашем народе веру в победу социализма, который он строит под руководством Партии Труда и по примеру великого Советского Союза».

Большим успехом пользуются советские документальные и научно-популярные фильмы. В деревнях на каждый сеанс собираются по несколько тысяч крестьян.

Придавая большое значение кинематографу, правительство Народной Республики Албании приняло решение о создании собственной национальной кинематографии.

Опираясь на бескорыстную помощь Советского Союза, Албания создает производственную базу для выпуска фильмов.

В прекрасной оливковой роще закончилось еще одно строительство. Красивое здание с колоннадой у входа выросло на окраине Тираны. Пройдет немного времени, и первые албанские фильмы и киножурналы с маркой «Албания» появятся на экранах.

Не дожидаясь создания киностудии «Албания», кинематографисты систематически ведут съемки важнейших событий, происходящих в стране. За последние три года на экраны выпущен ряд документальных короткометражных фильмов и киножурналов «Новая Албания».

В этих картинах находит яркое отражение строительство новой жизни в стране.

Такие документальные фильмы, как «Строительство дороги Дуррес — Тирана», «Для счастья народа», «За Пакт Мира», «Нерушимая дружба», «Праздник освобождения», «Албанский фольклор» и другие, дают широкую и правдивую картину творческого подъема, которым охвачен весь албанский народ, отображают его созидательный труд, борьбу за мир, нерушимую дружбу с великим советским народом.

Операторы М. Кочи, А. Фартузи, А. Ферхати, Я. Нано запечатлевают все большие события, происходящие в стране. Сейчас эта небольшая группа албанских кинематографистов получила новое пополнение в лице товарищей, окончивших двухлетнюю

практику на Центральной студии документальных фильмов в Москве.

Почетны задачи, стоящие перед молодыми албанскими киноработниками, закладывающими основы своей отечественной кинематографии. На их пути стоит много трудностей. Предстоит большая и упорная учеба. Часто еще мы находим в работах албанских операторов ошибки, отмечаем недостатки профессионального мастерства. На наш взгляд, не всегда удачна композиция снятых ими кадров. В творчестве молодых кинематографистов заметно увлечение съемками митингов и конференций, мало показываются отдаленные районы страны.

Но в каждом кадре чувствуется любовь к киноискусству и преданность своей родине, народу. И нет сомнения, что, опираясь на помощь Советского Союза, используя богатый опыт советской кинематографии, молодое албанское кино под руководством Албанской Партии Труда выйдет на широкий творческий простор, станет могучим средством воспитания широких трудящихся масс в духе социализма.

«Славный путь» — третий по счету документальный фильм, созданный в содружестве советскими и албанскими кинематографистами, — вышел на экраны Албании в дни Второго съезда Албанской Партии Труда.

Съезд обсудил первый пятилетний план развития народного хозяйства страны. Перед албанским народом открываются новые перспективы строительства счастливой, свободной жизни. Вооруженный решениями съезда, албанский народ с новой энергией приступил к выполнению первой пятилетки, которая неузнаваемо изменит лицо албанской земли, повысит благосостояние трудящихся.

«Основная экономическая задача пятилетки, — сказал в своем докладе на съезде Энвер Ходжа, — построение более быстрыми темпами экономической основы социализма с тем, чтобы к концу пятилетки наша страна превратилась из страны аграрной в страну аграрно-индустриальную».

В решении этой задачи, в деле пропаганды идей партии, в деле мобилизации масс на выполнение планов пятилетки огромная роль принадлежит кино — «величайшему средству массовой агитации» (Сталин).

Молодая албанская кинематография с достоинством выполнит свой долг перед народом.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. М. М. Милославского.

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-78-85.

А 05944. Сдано в производство 3/VII 1952 г. Подписано к печати 4/VIII 1952 г.
Формат бумаги 70 × 108¹/₁₆. Зак. 1391. Тираж 8 600 Печатных листов 10,91.
Учетно-изд. л. 11,57.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР»
имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

40 30 АВГ. 1952

10022 ж

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обязат. экземпл.
1952 г.